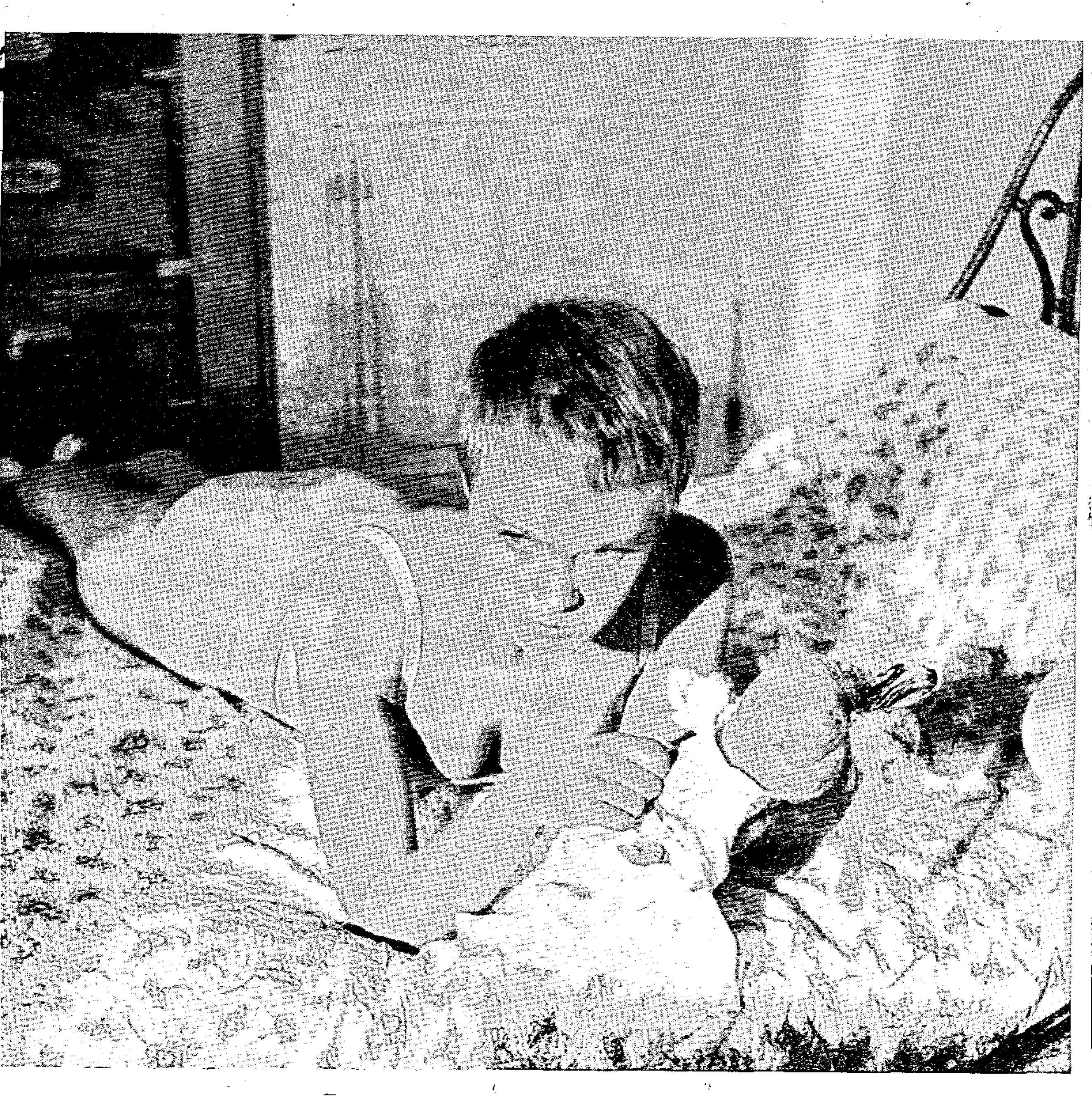
CAHIERS DU CINÉMA



80 ⋆ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • FÉVRIER 1958 ⋆ **80**

Cahiers du Cinéma

FEVRIER 1958 TOME XIV. — N° 80

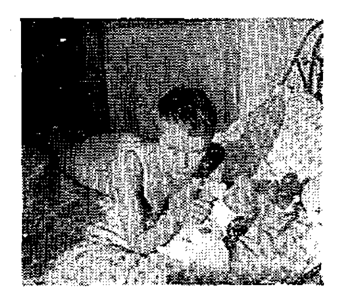
SOMMAIRE

Les Films

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

Tous droits réservés — Copyright by les Editions de l'Etoile

NOTRE COUVERTURE



En lisant « Bonjour Tristesse », il était difficile de ne pas penser : « Françoise Sagan a sûrement vu **ANGEL FACE.** » Ce fut sans doute aussi l'opinion d'Otto, qui, pour remettre les choses en ordre, s'empressa d'en acheter les droits. Qui serait Cécile ? Question oiseuse, puisque Preminger s'est assuré l'exclusivité de la nouvelle Divine du cinéma, la toute charmante Jean Seberg.

Ne manquez pas de prendre page 49 :

LE CONSEIL DES DIX

RENOIR LE CONSTRUCTEUR

par Claude Beylie

Tout créateur cherche, plus ou moins consciemment, à atteindre l'absolu de son art — Matisse disait l'ut de la couleur. Chaque œuvre nouvelle correspond dans l'évolution de sa pensée à un maximum, à un continuel dépassement : synthèse de ses propres recherches antérieures mais aussi assimilation patiente de techniques étrangères, de styles limitrophes dans la visée — illusoire peut-être mais combien stimulante — de ce que certains ont proposé d'appeler « l'art total ». Effort que l'on pourrait dire encyclopédique s'il n'allait de pair avec un refus de l'académisme, dans un sens résolument constructif et qui ne se déleste des arborescences annexes que pour mieux s'élever, droit et plein de sève, vers le ciel serein de la transcendance esthétique. Ce faisant, l'artiste obéit à une cruelle exigence intérieure dont, faute de se renier, il ne devra jamais se départir. Seuls les plus grands parviennent au sommet sans s'être plus ou moins avoués vaincus. Molière sur la brèche jusqu'au dernier souffle, Brahms promenant, sans cesse une incurable et vaillante nostalgie, Cézanne à la recherche d'une « sérénité bleue » (encore plus ou moins crispée) où formes et couleurs enfin réconciliées s'harmoniseraient parfaitement, Artaud qui toute sa vie chercha à « avoir un corps propre » sont de ceux qui ne faillirent pas. A un homme qui dans la pleine maturité de son art n'a certes pas fini de nous étonner, et dont nous attendrons encore longtemps le chant du cygne, à l'un des plus grands créateurs de ce temps, qui a choisi pour s'exprimer l'art le plus difficile de tous, j'ose adresser le même hommage : à Jean Renoir cinéaste-romancier, cinéaste-dramaturge, cinéaste-peintre, cinéaste *intégral* et, aujourd'hui comme hier, cinéaste du Renouveau. Son œuvre de ces dernières années contient à cet égard une mine d'enseignements, que je ne prétends pas épuiser ici, mais seulement explorer d'un peu plus profond qu'on ne l'a fait, dans cette orientation originale d'une synthèse des arts, vieux rêve que l'on pouvait croire irréalisable et que le Cinéma aura rendu possible.

Mais par où accéder à Renoir ? Comme tout grand auteur il se dérobe à l'analyse. Ses œuvres forment un « plein » indissociable. Toute exégèse est vouée ici à l'échec, car elle laissera échapper l'essentiel : la présence fugitive, et cependant aveuglante, du génie. Comment expliquer à ceux qui ne le ressentent pas ce vertige à la fois charnel et spirituel qui nous saisit à l'audition du « Don Juan » de Mozart, à la lecture de « Sartoris », à la contemplation de « La Maison du pendu » ou du « Champ de blé aux corbeaux » et qui est de la même inexplicable nature que celui que l'on éprouve à la cinquième ou sixième vision du *Carrosse d'or* ? Voici pourtant un fil conducteur possible : le thème de la femme, la quête de l'amour à travers mille visages et mille formes nouvelles. Nana, Marquitta, Karen, Christine, Geneviève, Célestine, Valérie, Harriet, Mélanie, Camilla, Orvet, Nini, Elena... que d'orchidées sauvages, d'aubépines, d'oiseaux des tropiques, de serpents et de sirènes ! Renoir est-il, comme son père, un sensuel ? Il est aussi, croyons-nous, et peut-être davantage, un intellectuel, comme Manet. Il manie volontiers la satire, avec une virulence qui s'accommode mal d'un christianisme naïf d'essence vaguement panthéiste, ou d'un socialisme bon enfant — oripeaux vulgaires dont certains ont voulu l'affubler. Le bon Renoir, comme le tendre Racine, peut être d'une cruauté souveraine. (Il sait être lubrique et truculent quand il faut : voyez *Le Journal d'une femme de chambre*). Dirons-nous qu'il est passé de l'ironie révolutionnaire des années 39 à la frénésie charnelle du « French-Cancan », les squelettes de *La Règle du jeu* envahissant la foule des invités se transformant en un tourbillon bariolé de danseuses bien en chair ? C'est laisser de côté tout un aspect *critique* (ou si l'on préfère, amoureusement critique) de *French-Cancan*, qui esquisse, à travers le personnage de Danglard (comme du Georges d' « Orvet »), toute une psychologie de la création. *French-Cancan* sous ce rapport n'a rien à envier à *Limelight* (1).

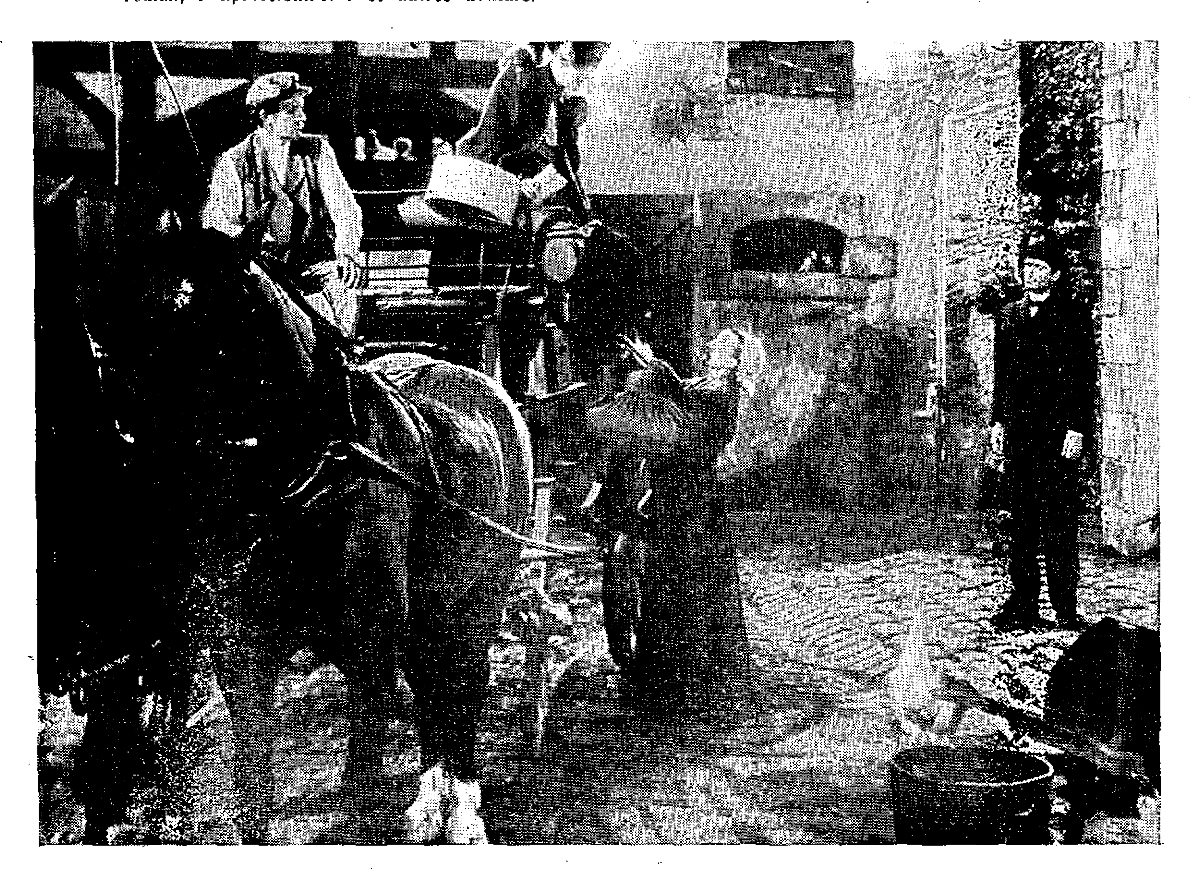
(1) L'un et l'autre ont du reste en commun un aspect testamentaire qui ne fait pas leur moindre charme. Calvero se « réincarne » en une danseuse comme Danglard en Lola ou Nini. Derrière ces visages apparaissent en filigrane ceux de Chaplin et Renoir. Comme tous les grands créateurs œuvrant sur du vivant, ils sont mufles et un peu maquereaux dans la mesure où ils abandonnent lâchement leur conquête d'un jour après l'avoir portée au pinacle, mais princes aussi dans leur comportement d'artistes jamais satisfaits par leur œuvre passée et sans cesse requis par des aspirations nouvelles.

Ici comme ailleurs l'éthique et l'esthétique s'entrelacent, se répondent, se combattent jusqu'à se confondre, réalisant cette admirable fusion du contenu — psychologique, social, moral — et de la forme que rarement l'on trouve chez d'autres auteurs (Bunuel, Ophuls, Rossellini, Fritz Lang...)

***

Commençons par l'esthétique, nous réservant de revenir sur ce que nous pouvons appeler, légitimement, la métaphysique de Renoir. S'il est vrai — et le cinéaste le plus indigne en a l'obscur pressentiment — que le film est un moyen d'expression intégral, un festival de tous les arts majeurs, il faut concevoir le metteur en scène comme un homme-orchestre, à la fois romancier, peintre, musicien, dramaturge, *décorateur, architecte*, et cependant irréductible à aucun de ces qualificatifs spécifiques pris isolément. Mais avant tout l'auteur de films doit s'être familiarisé avec la mécanique nouvelle qu'il utilise, dompter cette espèce de monstrueux porte-plume, de gigantesque pinceau qu'est la caméra. Renoir jusqu'à *La Règle du jeu* apprend ainsi à écrire et se contente de faire, avec un égal bonheur, ce qu'il est convenu d'appeler du « cinéma impur » (2) : film pictural (*La Fille de l'eau*), théâtre filmé (*On purge bébé, Boudu*), adaptations littéraires (de *Zola, Flaubert, Gorki* et d'autres). Pour lui le cinéma n'est encore qu'un moyen. Brusquement (*Toni* lui ayant ouvert d'autres horizons) il donne avec *La Règle du jeu* ce qu'il appelle lui-même « un coup de barre » en faisant du cinéma en prise

(2) Répétant en cela la grande histoire du cinéma, qui passe par le « film d'Art », le ciné-roman, l'impressionnisme et autres avatars.



Le Journal d'une femme de chambre.

directe, adapté à sa propre fin, purement classique et poétique. Cette œuvre sublime marque, nul ne le conteste plus, l'aboutissement de la technique cinématographique d'avant guerre. Film-synthèse par excellence, qui résume le passé mais aussi se trouve de plusieurs années en avance sur son temps, ne serait-ce que par l'utilisation révolutionnaire qu'il préconise des plans longs et du champ en profondeur, au détriment du morcellement habituel des champs-contre-champs. Mais surtout *La Règle du jeu* n'est rattachable à aucune forme d'art traditionnelle : ce n'est que spirituellement qu'on peut la rapprocher de Beaumarchais, de Mozart, de la Comedia dell'arte, des impressionnistes. Ce n'est pas une figure plane comme tant de films de la même époque, mais un volume. Aussi les contemporains, désemparés, en méconnurent-ils la prodigieuse nouveauté, quand ils ne crièrent pas au scandale.

Et c'est la période américaine, fertile non point en chefs-d'œuvre mais en expériences, ou au sens de Montaigne, en « essais ». Renoir à ce moment-là est capable de faire rigoureusement n'importe quoi, et il le fait. Pourquoi telle scène du *Journal d'une femme de chambre* ou de *La femme sur la plage* est-elle si remarquable ? C'est qu'elle brille d'une évidence absolue, métafilmique si j'ose dire, comme n'importe quelle idée claire et distincte cartésienne après le doute méthodique. Il n'est plus possible de la filmer autrement. Elle est pensée en termes de cinéma, comme un motif de Michel-Ange l'est en termes de sculpture ou une phrase de Mallarmé en termes de poésie. Pour ceux-ci nous n'en sommes guère surpris, la littérature et l'art plastique s'appuyant sur des traditions millénaires. Mais alors que tant de réalisateurs de films en sont encore pour leur part à l'âge de la pierre taillée, que l'un d'entre eux tout à coup s'exprime avec la rigueur et le naturel d'un artiste de la Renaissance, et nous voilà déroutés, voire exaspérés.

En effet Renoir — et Renoir seul — peut à présent se permettre de regarder en face les autres créateurs, de les battre sur leur propre terrain. Il n'a plus vis-à-vis du romancier, du peintre ou de l'auteur dramatique ce complexe d'infériorité qui paralyse tous nos adaptateurs patentés. La frontière qui sépare le septième art des six autres est allégrement franchie. Renoir est même capable de se consacrer exclusivement, pour un temps, au théâtre, et le résultat, en dépit de tous les malentendus, de toutes les cabales, dépasse les espérances : « Orvet » n'est pas, comme l'ont cru quelques naïfs, un pastiche de Giraudoux ou de Pirandello, mais nous renvoie directement à Shakespeare, au Shakespeare du « *Songe d'une nuit d'été* ». Et voici où je voulais en venir : au terme de cette évolution, nous devons considérer les œuvres actuelles de Renoir, *Le Fleuve, Le Carrosse d'or, French-Cancan* et *Elena*, non plus seulement comme des romans, pièces ou tableaux « filmés », mais comme des *multiplications* réellement vertigineuses de tous ces langages par le cinéma. Ou pour mieux dire (en prenant à son sens le plus haut un terme trop galvaudé) : des opéras.

***

Ce que nous admirons le plus dans un grand roman, dans toute œuvre littéraire digne de ce nom, c'est le pur événement, l'aspect à la fois contingent et nécessaire de tout le matériel narratif et l'implication pour ainsi dire fatale — en même temps que fortuite — des personnages dans l'intrigue, l'assomption sereine de leur destinée. Voyez Stendhal, Dostoïevsky, Faulkner. Renoir dans *Le Fleuve* a réussi la même gageure, en transcendant la matière première assez épaisse que lui fournissait Rumer Godden. *Le Fleuve* est ainsi comparable terme à terme (bien que de nature radicalement distincte) à « La Chartreuse », aux « Karamazoff », à « Lumière d'août ». Il y circule ce mystérieux frémissement de la vie même, une sorte de continuité biologique transparaissant jusque dans la chair des acteurs, et cette sensibilité spécifique à l'écoulement du temps qui a un caractère essentiellement romanesque, tout cela repensé en termes de cinéma. Je n'évoquerai que pour mémoire la séquence de la sieste, quand « *l'Eté plus vaste que l'Empire suspend aux tables de l'espace plusieurs étages de climats* » (3), celle, si librement intercalée — de ces libertés que seul un grand romancier peut se permettre — de la parabole de Radha et Krishna, où le jeu théâtral et la danse viennent rehausser l'élément romanesque, ou celle encore, que nul autre n'eût osé faire, du baiser de Valérie, dont *La Partie de campagne* nous donnait une ébauche, comme la nouvelle peut être l'ébauche d'un roman. *Le Fleuve*, à la fois roman pur et spectacle total, est le premier pas vers cet « art intégral » auquel Renoir, consciemment ou non, nous conduit.

Quelle différence établir d'autre part entre cinéma et théâtre ? Elle tient, ainsi qu'on le sait, à une dimension, une seule, il est vrai décisive. Le théâtre, organiquement parlant, ne comporte que trois côtés, le quatrième étant remplacé par « *ces centaines de visages blancs qui tapissent les murs comme des mouches jusqu'au plafond* » *(4)*. C'est un parallélépipède

(3) Saint-John Perse, « Anabase ».
(4) Claudel, « L'Echange ».

ouvert. Lieu naturellement clos, le cinéma au contraire rétablit ce quatrième côté et découvre la vie par en dessus, tel le diable *Asmodée soulevant le toit des maisons*, ou plus indiscret encore, par le trou des serrures. Pourtant dans *Le Carrosse*, il n'y a pas de quatrième mur. Il n'y en a pas, et il ne saurait y en avoir, dans la mesure où les personnages vivent tous « en représentation » et sous-entendent, aux moindres de leurs gestes, de leurs paroles, un public imaginaire. C'est un handicap que leur impose Renoir afin de nous faire pénétrer de plain-pied dans le monde du théâtre. Il pousse même la rouerie jusqu'à nous offrir, de son héroïne qui à la corrida, d'actrice devient spectatrice, le spectacle de son visage. Il est clair que *Le Carrosse* est du *théâtre au second degré. C'est* du spectacle d'abord, puis du spectacle dans le spectacle, et ainsi de suite à l'infini. (De « Hamlet » à *Lola Montès* le drame a toujours aimé se prendre lui-même à son propre piège.) En vérité Renoir nous met sous les yeux un kaléidoscope de théâtres, il fait éclater les cadres rigides de la scène et les disperse en tous sens, avec une aisance que seule lui permet l'exploitation rationnelle de toutes les ressources de la syntaxe cinématographique. Imaginez une scène vingt fois grande comme celle de Chaillot, avec des loggias dans chaque encoignure, des escaliers dérobés, des balcons à tous les étages, des *changements à vue* sans l'artifice d'aucune machinerie, par simple vertu d'omniprésence, et vous aurez *Le Carrosse d'or*. L'écran, ou la scène comme vous voulez, devient semblable à un polyèdre à mille faces, que vous pouvez éclairer séparément ou ensemble, au choix. Et nul besoin d'images composites à la façon des *Deux timides*, non plus que d' « introductions » laborieuses comme dans *Henri V* ou *Occupe-toi d'Amélie*, ni de mascarades pseudo-historiques du genre des *Enfants du Paradis*, tous procédés délibérément primaires (la Polyvision elle-même fait figure en regard de jouet d'enfant, et *Les Parents terribles* d'expérience de laboratoire) : le style le plus simple, le plus familier, le plus classique en un mot. A qui dénierait encore à Renoir l'épithète de génial cette œuvre magistrale ôterait les derniers doutes.

Mais le progrès décisif accompli par Renoir réside, ce me semble, dans le traitement de la couleur. Comment concevait-on avant lui le cinéma en couleur ? Il y avait d'une part le mythe de la couleur « naturelle » qui triompha avant guerre et ne contribua pas peu à donner à certaines bandes (westerns entre autres) l'aspect d'imageries d'Epinal, fort séduisant au demeurant et d'un pittoresque folklorique garanti mais esthétiquement discutable. Ce bariolage *faisait penser davantage aux séries* dessinées des comic-books qu'à un univers pictural authentique. Plus tard l'on trouve un certain nombre de films, relativement plus ambitieux, que nous pouvons appeler « monochromes », en ceci qu'ils tentent de cristalliser sur une seule dominante la couleur des paysages ou le « ton » même de l'ouvrage : c'est ainsi que l'anglais *Western Approaches* apparaît comme un film « bleu », *Duel au Soleil* comme un film « rouge », *L'Homme tranquille* comme un film « vert » (sur lequel joue comme un feu follet la tache rose de la robe de Mary Kate Danaher), etc. C'était en somme retourner à la *pellicule teintée des premiers âges. Vinrent ensuite ceux qui se dirent : nous allons nous prendre* pour Rubens, Degas ou Vermeer et rechercher des équivalences raffinées : *Henry V* sera ainsi colorié dans un style proche de celui des miniaturistes de la Renaissance, *Moulin Rouge* « enchaînera » adroitement sur des toiles de Lautrec (les raccords étant exécutés tant bien que mal par le peintre Vertès), *Roméo et Juliette* jouera à cache-cache avec les maîtres hollandais, *Till l'espiègle* sera « digne de Breughel », etc. Ce maquillage conscient et organisé n'atteignant que l'apparence la plus extérieure de l'œuvre, jamais sa substance profonde, pourrait à la rigueur convenir à des arts statiques tels que la photographie ou la décoration, mais il se révèle incompatible avec le dynamisme du cinéma. (Feyder avec *La Kermesse héroïque* et Dreyer avec *Jour de Colère* s'étaient heurtés, déjà dans le noir et blanc, aux mêmes difficultés.) Tout au plus pouvait-on dans cet esprit réaliser des « digests » à la manière d'*Un Américain à Paris* (5). Bref, entre les deux pôles du barbouillage à l'américaine et du « film d'art » à l'européenne, le cinéma en couleurs semblait promis à la décadence. Et l'on était tenté de conclure, avec les filmologues étudiant la projection cinématographique sous son angle physiologique (de stimuli lumineux blancs et noirs) que « *l'univers filmique est nécessairement achromatique* » (6).

Enfin Renoir vint. Pour commencer il se refusa à tout artifice chimique ou optique, il proscrivit l'odieuse « picturalisation » (7) et se contenta d'ouvrir les yeux, de regarder. Il revint en quelque sorte au réalisme, mais à un réalisme tellement décanté, tellement sublimé qu'à nos

---

(5) Je laisse de côté le cinéma d'animation, bien que son exemple ici soit instructif. J'omets également de faire un sort particulier à certains essais en couleurs d'*intérêt exceptionnel, mais qui* laissent le problème entier, tels que La Moisson, Senso ou la plupart des films japonais (La Porte de l'Enfer, Le Démon doré, etc.).

(6) E. Souriau, « Les grands caractères de l'Univers filmique ».

(7) « J'ai failli, dit Claude Renoir, ne pas m'apercevoir que je faisais un film en couleurs. »



La Carrosse d'or.

yeux habitués aux décalcomanies son travail apparut comme un diamant étincelant débarrassé de sa gangue. Souvenez-vous, dans *Le Fleuve*, de la symphonie presque abstraite des cerfs-volants dansant dans le ciel, ou lors de la fête du printemps, des grains de terre rouge vif que les indigènes répandent joyeusement en confettis fusant des quatre coins de l'écran comme des météores. Cette fois les éminents filmologues demeurèrent cois : pour la première fois, très consciemment, un cinéaste réalisait — pour employer leur jargon — un phénomène de « stimulation rythmique intermittente colorée ». Dans *Le Carrosse*, les chromatismes bleu de nuit des jardins, la variété infinie des rouges sur les vêtements (incarnat de la résille du torero, grenats foncés de Camilla, vermillon du pourpoint de Felipe, cyclamen des bas d'Isabelle), le vert profond du masque de Colombine (de sinople à la bordure de sable), les arlequins multicolores, symboles du théâtre, toutes les couleurs sont traitées dans le même esprit, et si elles ont plutôt valeur décorative, c'est qu'il s'agit moins ici de sauvegarder le réalisme de la nature que le réalisme de l'art. Que si l'on exige à tout prix des équivalences picturales, celles-ci sont données par surcroît : comment ne pas songer par exemple, lorsqu'apparaît Camilla chez elle, attendant le vice-roi, au « charme inattendu d'un bijou rose et noir » de la Lola de Valence de Manet ? De même, les cours chatoyantes de la farandole nocturne d'*Elena* ne sont pas sans évoquer les kermesses flamandes de Rubens et de Franz Hals — sans que jamais pourtant l'on puisse parler de calquage servile. Car ce qu'il importe de bien souligner, c'est que nous sommes là aux antipodes de la peinture animée, que nous assistons d'abord à un élargissement naturel (dans l'espace et dans le temps) de l'univers pictural — comme nous l'avons noté plus haut pour la littérature et le théâtre. *French-Cancan* est, si possible, plus poussé encore dans ce sens. C'est la réintégration de la plastique dans la vie. On a parlé pertinemment de la tache jaune « à éclipse » du chiffon secoué à la fenêtre de sa mansarde par Anna Amendola. Je voudrais signaler que ce même jaune (à nuance crème ou safran, assez différent par conséquent des jaunes d'or du bouquet final) reparaît à deux autres moments bien déterminés du film, avec la même irradiante soudaineté : c'est la couleur du gant de la Belle Abbesse, retrouvé par Prunelle sur un talus près de « La Reine Blanche » et restitué

par Danglard à sa propriétaire qui attend dans le fiacre. Et c'est aussi, au début du film, la tonalité de la porte cochère devant laquelle s'arrête Danglard tandis qu'il voit Nini gambader sur la Butte. Ou je me trompe, ou ces trois jaunes, conçus non seulement en fonction de leur éclat momentané dans la séquence, ont en outre une signification symbolique très particulière : ils sont la couleur porte-bonheur des trois femmes, celles-là mêmes dont Danglard fera ou a déjà fait des vedettes (le moins pur des trois appartient à la vedette sur le déclin). C'est « l'étoile qui passe », le sillage de la comète qui traverse l'écran et dont nous conserverons longtemps dans les yeux la trajectoire. Quant aux rouges, à nouveau, pas un plan du film, je crois qui n'en comporte un (8) : notons simplement que ce ne sont pas ici de grands ensembles, mais plutôt des motifs décoratifs isolés (tels que rubis de cravate, fleurs à la boutonnière, rosettes de légion d'honneur, liserés de chandail, rubans, drapeaux, etc.) s'intercalant ça et là dans l'image au milieu de larges masses pastel et faisant chanter la scène comme les coquelicots du *Chemin à travers champs* de Renoir (le père) ou les « fioritures » accompagnant la cadence d'un concerto. Tout cela vibre, virevolte, tourbillonne, en un fascinant concert visuel où, selon le vœu de Baudelaire,

« *les parfums, les couleurs et les sons se répondent* »,

donnant naissance à de purs morceaux d'opéra

« *qui chantent les transports de l'esprit et des sens* ».

Il faudrait analyser enfin la manière profondément nouvelle dont Renoir introduit la musique dans ses films, et comment il conçoit son utilisation en contrepoint (assez différemment d'un Eisenstein qui ne croit qu'au synchronisme entre la musique et l'image quand Renoir recherche volontiers la discordance). Il s'est expliqué lui-même là-dessus. Rappelons l'orchestration originale sur des thèmes indiens dans *Le Fleuve*, que vient rompre à une ou deux reprises un rappel émouvant d'airs occidentaux (l' « Invitation à la valse » chère aux jeunes filles) ; les concerti de Vivaldi pour *Le Carrosse* (« La Notte », « Le Chardonneret », « Les Saisons »), etc., chacun survenant avec assez d'à-propos et pourtant de manière assez fulgurante pour ne pas donner l'impression de « concert classique d'accompagnement ») ; les refrains populaires de *French-Cancan* — et je ne pense pas nécessairement à la trop fameuse « Complainte de la Butte » mais plutôt aux savoureux intermèdes chantés de Casimir, le « chœur antique » de Danglard. L'on préfèrera sans doute *Elena et les hommes*, expressément intitulée fantaisie « musicale » (et non « dramatique », comme tous les films postérieurs à *La Règle du jeu*), par où Renoir clôt en beauté son cycle de la synthèse des arts. Car c'est bien sous le signe de la musique — la grande — que se place sa dernière œuvre, film-somme s'il en fut, dont il serait facile de montrer qu'il constitue en même temps l'apothéose des recherches entreprises dans les précédents. Le rôle du chœur (la foule, les bohémiens), le contrepoint sonore, d'une richesse d'invention constante (*Elena* est une sorte de concerto pour cor, piano et orchestre), par-dessus tout le rythme essentiellement musical des séquences (avec l'admirable « maestoso » final, succédant aux « allegro prestissimo » des scènes de chasse ou d'émeute villageoise), tout ici me semble placé sous l'égide d'Euterpe. Ne parlons pas de ballet, ce qui risquerait d'entretenir la confusion avec un certain René Clair, lequel ne peut en cette affaire être évoqué que de loin. Opéra décidément me satisfait davantage.

***

Euterpe dis-je, mais aussi (et dès lors nous abandonnons l'esthétique) Dionysos. C'est en effet à partir de cette œuvre-apothéose, sans doute la plus parfaite, la plus définitive de son auteur (ceux qui aujourd'hui la sous-estiment font la même erreur qu'avant guerre les spectateurs grincheux de *La Règle du jeu*), que je voudrais à présent tenter de définir l'éthique de Renoir. Il est aisé de voir — l'auteur prend soin de nous l'indiquer lui-même dans une préface court métrage jointe à son film — que cet opéra (pas si bouffe qu'il n'en a l'air) est d'abord un hymne à la chair, une manière de bacchanale aristophanesque où, lorsque tout est aboli de ce qui s'oppose à la libération totale de la créature, les vertus capitales, qui sont, selon Renoir : la paresse, la gourmandise et l'amour, peuvent enfin s'épanouir dans un délire de tous les sens, et régner en maîtresses. L'épicurisme le plus délirant serait-il donc le dernier mot d'une pensée aux mille détours, que nous avons crue, un moment, orientée vers des voies de plus haute exigence ? Mais ne nous y trompons pas : il ne suffit pas, nous dit Renoir, pour avoir

(8) Il faudrait comparer la conception très personnelle que Renoir a de cette couleur avec celles d'un King Vidor (**L'Homme qui n'a pas d'étoile**) ou d'un Nicholas Ray (**Johny Guitare**, **L'ardente gitane**). Pour les uns et les autres en tout cas le rouge reste la « couleur forte » par excellence.



French-Cancan

droit à ce bonheur paradisiaque de la dernière heure, de se laisser aller à l'appel aveugle de tous les instincts. La paresse n'est pas un vice mais un art, qui suppose pas mal de renoncements. Un instinct au moins doit être réprimé, et ce n'est pas chose aisée pour des hommes : l'ambition, la « libido dominandi » qui attire chaque individu normalement constitué vers les honneurs et la parade, vers le plus futile des divertissements, l'enivre comme cette ascension dans les airs d'un ballon, qui provoque les désastres, militaires et autres, que l'on sait (9). Quant à la femme, pour peu qu'elle ait elle-même l'amour des titres et le goût des défilés patriotiques, loin de ramener son compagnon à la simplicité de la vie naturelle elle l'encourage, par ses intrigues, dans cette vaine conquête. Heureusement il y a sous chaque Elena une Orvet qui sommeille. Et tôt ou tard il faudra bien que lui et elle oublient toute cette griserie, tuent en eux la marionnette, abandonnent leurs oripeaux factices au vestiaire et se retrouvent nus, intègres, dans l'éclatante lumière de la sincérité retrouvée.

« *Vous ne jouez pas le jeu ? Vous êtes sincère ? Moi aussi !* » est le cri de délivrance lancé par Elena lorsque, enfin, de princesse et de comte il ne reste plus face à face qu'un homme et une femme enlacés debout contre une fenêtre et que la foule, qui n'a pas cessé, elle, d'être sincère, convie à s'aimer. C'est « le triomphe de l'amour » — l'amour qui n'avait pas sa place dans la cruelle *Règle du jeu* et qui retrouve ici ses imprescriptibles droits. Une seule morale possible : d'abord tout détruire et ensuite tout aimer.

N'est-ce là qu'une dialectique de rêveur, et la civilisation n'a-t-elle pas en fin de compte le dernier mot ? (Les Indes nous montrent le chemin ; mais leur Nirvâna, concevable sous Gandhi, peut-il exister pour un peuple qui croit encore au salut par un quelconque général Boulanger ? Tout espoir de progrès n'est qu'une grande illusion.) L'important est que l'on s'acharne, patiemment, à dénoncer tout ce qui dans cette civilisation est corrompu ; et « cracher dans la physiologie du mariage », comme naguère Boudu, a le même sens que fustiger aujourd'hui le ridicule du patriotisme ou de l'arrivisme politique ; c'est un souci de prophylaxie sociale comparable si l'on veut à celui qui anime Rossellini lorsqu'il lutte, dans *Voyage en Italie* et *La Peur*,

(9) « De là vient que le jeu et la conversation des femmes, la guerre, les grands emplois soient si recherchés » (Pascal, « Pensées », Fr. 139).

contre la désagrégation du couple. A ce stade le chrétien et le païen se rejoignent. Tous deux sont à l'extrême pointe d'un certain progrès moral et humain, et voilà qui, nous qui les avons mis au premier rang de notre admiration, ne laisse pas de nous combler.

Evoquerai-je enfin la mémoire maudite de certain marquis (que d'aucuns prétendent divin et qui n'était même pas, peut-être, plus marquis que ce général, cette princesse, ce comte de comédie), qui dans « La Philosophie dans le boudoir » s'écriait : « *Français, encore un effort si vous voulez être républicains !* » et en appelait, par le truchement du paradoxe et de l'humour noir, à la même totale libération ? Je ne crois pas qu'il faille s'offusquer du rapprochement ; et du reste la sarabande finale d'*Elena*, véritable embarquement pour Cythère, n'est-elle pas avant tout imprégnée de cet érotisme débridé, rustique, arcadien, sans péché parce que sans nulle honte, dont le XVIIIe siècle, à travers Sade, nous donnait l'exemple ? Tout ce que signe Renoir est amour.

Faut-il conclure ?

Pour Renoir le cinéma n'est pas un métier mais une fonction : il fait des films parce qu'il a besoin d'en faire, et parce qu'il prend plaisir à les faire. Ses interprètes le sentent, et chaque personnage qu'ils incarnent représente pour eux un idéal de bien-être, de vie ample et sereine où ils donnent le maximum d'eux-mêmes. Renoir est véritablement un créateur, au sens le plus élevé du terme. *Chacune de ses œuvres est un monde, un microcosme où s'agite une* humanité grouillante, à la fois légère et pesante, épaisse et gracieuse, fragile et forte, rigoureusement déterminée et totalement libre. C'est l'irradiation spontanée de la source vitale saisie dans son plus secret surgissement. Regarder vivre les personnages de Renoir, c'est adopter un point de vue meilleur sur l'homme, c'est vivre mieux et davantage soi-même, c'est accéder tout doucement à une sorte de sérénité. Aimer Renoir, c'est un peu la même chose qu'aimer le mou*vement des astres*, le *chant des oiseaux* ou le battement du cœur sous le sein d'une femme. Aimer Renoir c'est aimer tout ce qui dans la nature a un sens et concourt au grand miroitement, à l'immense et multiple symphonie du Tout. Aimer Renoir c'est aimer la Vie, avec ses défaillances et ses exaltations, ses joies et ses amertumes, ses mystères et ses métamorphoses.

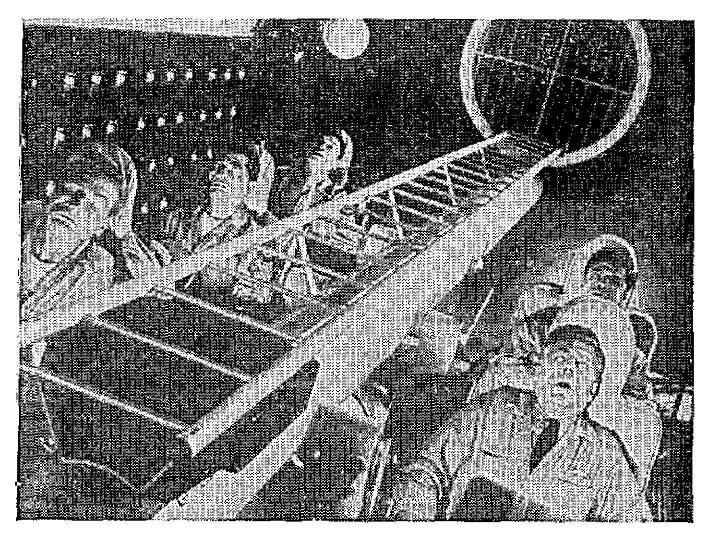
Car Renoir signifie renaître.

Claude BEYLIE.



Elena et les hommes.

LA SCIENCE FICTION A L'ÈRE DES SPOUTNIKS



Effets de l'accélération au départ de la fusée pour Mars à partir du satellite artificiel (*Conquête de l'espace*).

par Fereydoun Hoveyda

REALITE ET FICTION

Le 20 novembre 1952, M. Georges Adamski, astronome amateur et citoyen de la Californie, pique-niquait tranquillement en compagnie de siens amis au pied du mont Palomar, quand soudain, il aperçut un objet en forme de cigare, « fumant » de l'autre côté d'un ravin. Il partit en éclaireur pour rencontrer le « Vénusien » qui sortait de l'objet. Moitié par gestes, moitié par télépathie, les deux individus conversèrent. Le Vénusien qui portait un fuseau de ski gris-clair lui apprit que ses concitoyens suivaient avec anxiété le cours des explosions atomiques. Pour répandre la bonne parole de l'homme de l'espace, Adamski publia un livre intitulé : « Flying saucers have landed. »

Le 6 octobre 1954, M. Pierre Lucas, ouvrier boulanger à Loctudy (Finistère) vit une soucoupe volante se poser et un petit individu en sortir. Comme il appelait son patron, l'étranger qui avait une figure ovale et un œil en forme d'œuf de corbeau disparut avec son engin.

Le 8 octobre 1955, un pêcheur de Roverbella (Italie) se trouva soudain face à face avec un individu mystérieux vêtu de rouge et qui lui adressa des paroles incompréhensibles.

Le 10 mai 1957, six habitants de Beaucourt-sur-l'Ancre aperçurent un engin lumineux qui se posait à une centaine de mètres de la gare. Quatre petits êtres en sortirent, s'affairèrent sur la route, remontèrent dans l'objet et disparurent dans les profondeurs du ciel...

Les lecteurs qui s'intéressent à la Science-Fiction cinématographique reconnaîtront là le point de départ de maints scénarios du genre. Rien d'étonnant à cela : nous savions

depuis belle lurette que l'irruption du fantastique en pleine réalité banale constituait l'insolite le plus satisfaisant. Mais une autre constatation, plus troublante celle-là, s'impose : une curieuse ressemblance unit les « extra-terrestres » de la « réalité » et du « cinéma » ; le Vénusien d'Adamski est la réplique de l'homme de l'espace du *Jour où la Terre s'arrêta* (1952); les Martiens de Loctudy rappellent ceux de *La Guerre des Mondes* (1954), etc.

Les éléments d'appréciation scientifique manquant dans les archives des CAHIERS, je ne puis vous proposer d'explication satisfaisante. Le pourrais-je d'ailleurs que j'hésiterais à transformer la revue en un lieu de discussion des problèmes compliqués de l'astro-physique ! Quoiqu'il en soit une véritable « psychose » de la soucoupe volante s'est développée depuis 1947, elle-même contrebalancée tout dernièrement par la plus fantastique des réalités : les *spoutniks*.

La révolution que les satellites artificiels décrivent autour de notre globe a dégelé les distributeurs : les films qui dormaient dans leurs boîtes sortent, parfois à la sauvette, parfois au milieu d'une publicité déconcertante. Et nous apprenons que le Japon et l'U.R.S.S., comme les Etats-Unis se montrent friands du genre.

Cependant un examen même rapide des films vus ces dernières années aboutit, pour l'amateur comme pour le profane, à un bilan assez décevant. Les œuvres intéressantes se comptent sur les doigts d'une seule main : *Le Jour où la Terre s'arrêta* (*The Day the Earth stood still* de Robert Wise, 1952), *Des Monstres attaquent la ville* (*Them* de Gordon Douglas, 1954), *Les Survivants de l'infini* (*This Island Earth* de Joseph Newman, 1955), *Planète interdite* (*Forbidden Planet* de Fred McLeod Wilcox, 1956).

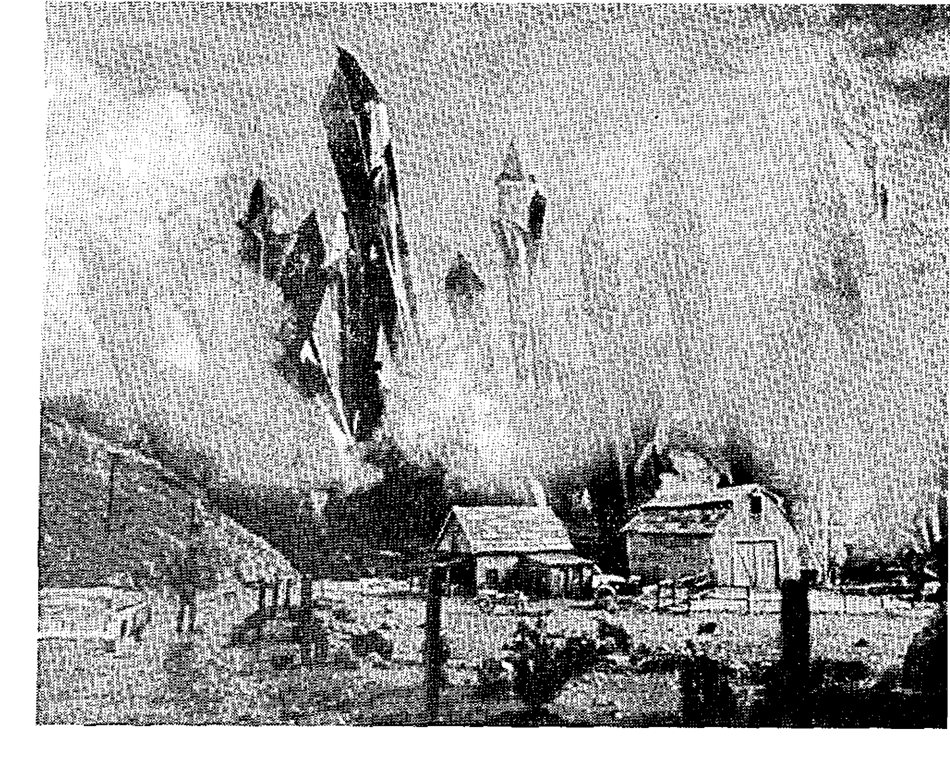
UN CINEMA INTELLECTUEL ET MORAL

Bien construits, assez bien réalisés, ces films suscitent chez le spectateur l'attente ou l'angoisse. Mais leur principal intérêt réside ailleurs : il est, comme l'écrivait André Bazin, d'ordre intellectuel et moral. De telles œuvres portent, parfois consciemment, souvent malgré leurs auteurs, un jugement sur l'avenir de toute l'humanité, sans pour autant donner dans l'exposé scientifique ou le plaidoyer politique. Et par un curieux retournement des choses nous voyons ces films fantastiques, dits « d'évasion », agiter quelques-uns des problèmes les plus troublants de notre époque, alors que les « grands » films utilisent de plus en plus un langage qui sent la « fiction », c'est-à-dire l'irréalité.

La cause de ce paradoxe me paraît facile à déceler. L'avenir de l'homme se trouve plus que jamais lié à la Science et à la technique, toutes deux en plein progrès. Pour le meilleur ou le pire la mise en service de l'énergie nucléaire inaugure un énorme bond en avant. La cybernétique ouvre des horizons insoupçonnables pour toutes les sciences, y compris la biologie et la psychologie humaines. Ces immenses progrès posent des problèmes qu'on ne peut ignorer. Il s'agit de conjectures qui ne se prêtent guère au traitement de la littérature romanesque habituelle. C'est justement ce qui explique l'éclosion et le développement prodigieux de la science-fiction moderne. Mais si celle-ci diffère à bien des égards de tout ce que la littérature d'anticipation avait produit à ce jour, le cinéma de S.-F., lui, reste hybride, à mi-chemin entre le vieux film d'épouvante et la nouvelle littérature.



Animal, végétal ou minéral ? se demandent les officiers et savants de l'armée américaine devant la « carotte » glacée venue de l'espace (*La Chose d'un autre monde*).



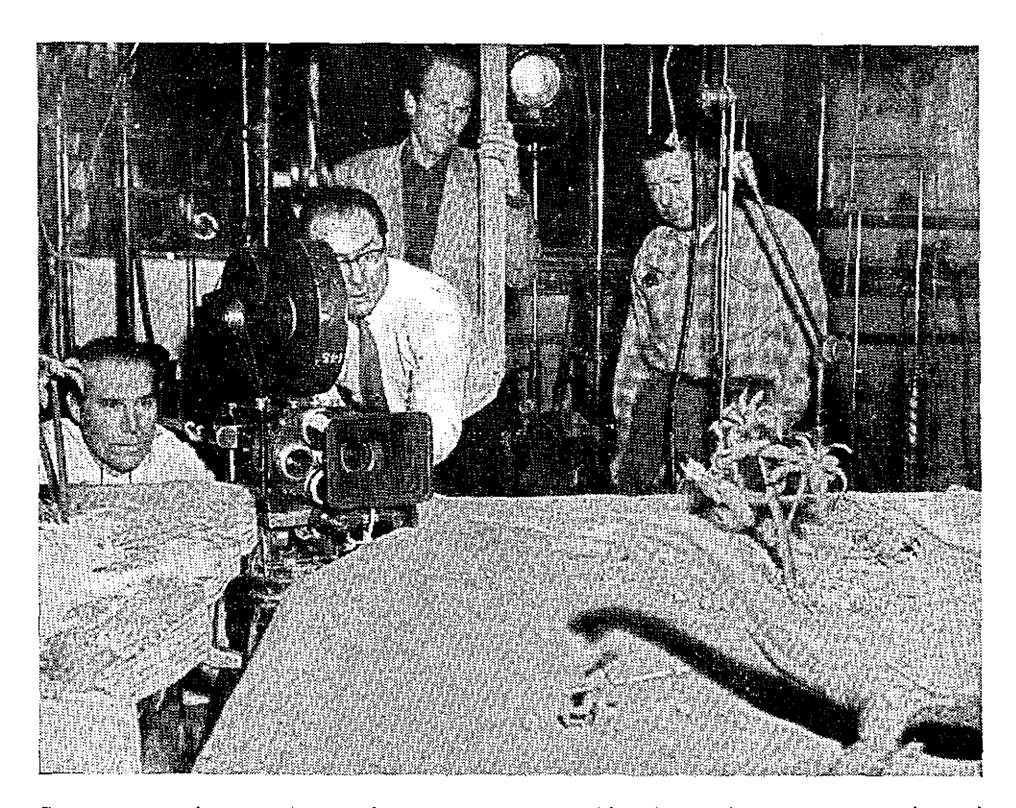
Symbolisme infantile : lutte de l'esprit et de la matière. Ici les monstres sont de pierre ; mais le courage de l'armée américaine et des savants qui s'inspirent de la Bible sauvera l'âme des pauvres pécheurs de l'emprise de la matière... (*La Cité pétrifiée*).

Quand on voit apparaître sur l'écran l'étoile de mer géante dans *Le Satellite mystérieux,* on est pris d'une irrésistible envie de rire. De même les monstres du *Peuple de l'Enfer* ou des *Godzilla* provoquent plus l'hilarité ou l'indifférence que la peur. Le nouveau *Frankenstein s'est évadé,* malgré le soin extrême de la réalisation, confirme ce que Bazin appelait la « décadence du fantastique lié au truquage ». Du temps de *King-Kong* ou de l'*Homme invisible,* les « effets spéciaux » fascinaient le public. Aujourd'hui ils ont perdu leur pouvoir poétique. Allez revoir les grands titres du fantastique d'avant guerre à la Cinémathèque, vous serez le plus souvent déçu et incapable de retrouver votre enthousiasme passé.

Dans la science-fiction, les monstres constituent le côté accessoire, l'appoint qui expliquera les conséquences de l'idée scientifique servant de point de départ au récit. Le caractère de plus en plus abstrait et spécialisé de la science moderne rend difficile une représentation purement visuelle du nouveau fantastique. Plus que dans tout autre genre, il faut partir de scénarios exemplaires. Or, jusqu'ici, les meilleurs films n'abordent qu'un des problèmes les plus immédiats : celui du danger des expériences nucléaires. Dans *Le Jour où la Terre s'arrêta,* un extra-terrestre d'apparence humaine, accompagné de son robot, débarquait à Washington, de sa soucoupe, pour mettre en garde les hommes contre les dangers de la bombe atomique. Je dois avouer que, contrairement à bien des critiques, je n'ai vu dans cette « morale » que de la fausse profondeur. Quel besoin avions-nous du film pour nous éveiller au problème central de notre époque ? D'ailleurs n'aurait-il pas été plus efficace de montrer, aux lieu et place du bonhomme de Wise, au ton menaçant, la figure des Einstein, Oppenheimer, Schweitzer et autres savants qui ont déjà jeté des cris d'alarme au sujet de la bombe ? L'auteur de *Set-Up* accusait déjà une certaine lourdeur... Pour ma part, je préfère l'aventure de *Them* qui servait d'illustration tragique aux paroles finales du savant : « *En entrant dans l'âge atomique, l'homme a ouvert la porte sur un monde nouveau. Personne ne peut prédire ce qu'on y trouvera...* » *Les Survivants de l'infini,* malgré le côté space-opéra, illustraient les conséquences d'une guerre atomique sur la planète Métaluna. Une seule exception : le scénario de *Planète interdite* pose le problème général du progrès ; la machine « suprême » inventée par les Krells pour se libérer de la dépendance à l'égard de la « matière » donnait corps même à la haine contenue dans les cerveaux !

ATTENTION AU « CODE »

Ce dernier scénario contient le défaut qui gangrène les autres films du genre, je veux parler du recours à l'arsenal des vieux mythes (ici, le mythe prométhéen). Les scénaristes des histoires se passant dans l'avenir brodent plus facilement sur les transforma-



Comment les cinéastes font revivre les monstres préhistoriques (*Le Monde des animaux*).

tions techniques que sur l'évolution psychologique et sociale, ou sur les changements de la nature humaine. Ce défaut se retrouve d'ailleurs dans la littérature d'anticipation. Mais il est beaucoup plus accentué au cinéma. Dans ces conditions, la psychologie des personnages projetés dans un cadre absolument nouveau paraît forcément d'une pauvreté déconcertante. Aussi bien faut-il applaudir à l'introduction du personnage d'un robot doué de sens moral et d'une certaine conscience ! Robby dominait par sa présence tous les autres acteurs ! Les mêmes raisons expliquent l'intervention d'idées morales et religieuses simplistes qui, au milieu de cet immense progrès technique, paraissent encore plus ridicules. Tous les films d'épouvante hollywoodiens se terminaient généralement par une tirade de ce goût : « Il est des domaines interdits à l'homme. Leur exploration ne peut apporter que des malheurs », traduction moderne du « Ne consommez pas le fruit de l'arbre de la connaissance ». Il en va de même de la plupart des films de science-fiction américains et maintenant japonais. Le Christianisme sommaire de George Pal et Byron Haskin dans *Le Choc des Mondes*, la *Guerre des Mondes* ou *Conquête de l'espace* dépasse l'imaginable. Certes, la nouvelle littérature d'anticipation connaît d'excellents auteurs catholiques ou mystiques, mais cela n'a rien à voir avec le « biblisme » navrant de beaucoup de bandes du genre. Un exemple vous fera comprendre de quoi je veux parler. En 1952, Harry Horner mit en scène *Red Planet Mars*, d'après une pièce de J. Hoare et J. Balderston. Deux groupes de savants (russes, utilisant d'anciens nazis, et américains) cherchent à établir un contact avec la planète Mars. Mais l'émission martienne captée n'est rien d'autre que le sermon sur la montagne. Les Martiens sont de très bons chrétiens. Cette révélation pousse les peuples à se débarrasser des méchants « matérialistes » et à vivre dans une paix éternelle !

Mais malgré ses limites actuelles le cinéma de science-fiction, dans la mesure où il agite les obsessions fondamentales de l'homme, contient une certaine dose de poésie. Bien plus, il brise — timidement encore — certaines limitations concernant la représentation de l'amour, de la haine et des rapports des hommes entre eux.

IMPORTANCE DE LA MISE EN SCENE

Ceci m'amène à parler d'un autre aspect de ce genre. Bazin, insistant sur l'importance du scénario dans ces films, reléguait au second plan la mise en scène. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec lui. Je crois au contraire que la réalisation pose ici un problème très difficile et qui n'a pas toujours trouvé de solution. Le public ignore en général, les théories scientifiques, et le metteur en scène, souvent, ne les ignore pas moins. Dans *Them,* par exemple, un exposé sur le mode de reproduction des fourmis était nécessaire à la compréhension de l'histoire. Gordon Douglas imagina d'inclure dans son film la projection d'un documentaire qu'un savant montrait aux représentants de l'armée et du gouvernement. Quelques spectateurs ricanèrent. Mais bien à tort : on leur faisait voir, pour la première fois sur un écran, le décalage qui existe entre les connaissances scientifiques et les hommes appartenant aux « hautes sphères ». Image déconcertante d'une époque où, l'insuffisance de l'enseignement scientifique, accroît le divorce entre la grande masse des hommes et une poignée d'initiés.

Entendons-nous bien : il ne suffit pas de s'adjoindre un conseiller scientifique, si génial soit-il, pour résoudre les problèmes de mise en scène. Le producteur Pal fit appel à Von Braun pour régler la représentation du satellite artificiel et de la fusée dans *La Conquête de l'espace,* une des bandes les plus ennuyeuses du genre. Les décors étaient plausibles, le départ de la fusée vraisemblable. Ce qui accusait encore plus la pauvreté du scénario et surtout de la mise en scène.

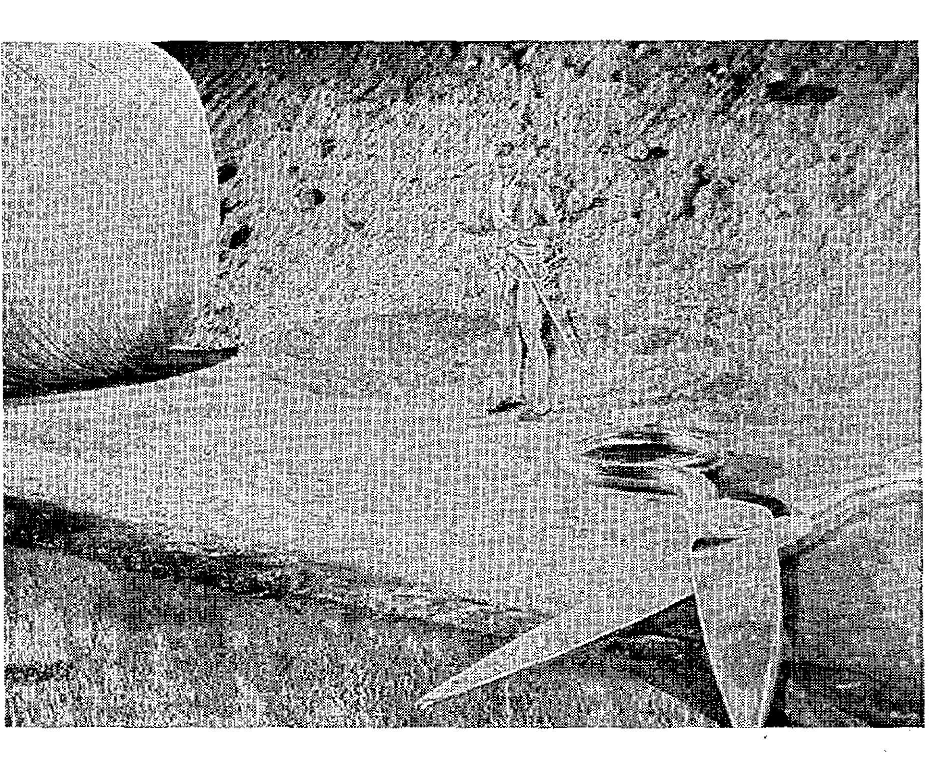
Autre exemple : *L'Homme qui rétrécit.* Certes, ici, le « déisme » et la « pruderie » imposés au départ enlevaient souvent leur sens aux situations élaborées dans le scénario. A tel point que Richard Matheson, auteur du script, s'en lava les mains, en imaginant après coup, sous forme de roman, le récit que nous ne vîmes pas à l'écran. Mais tout spectateur, même sans connaissances techniques, pouvait deviner qu'une mise en scène mieux adaptée au sujet aurait sauvé bien des choses. Seulement voilà : Jack Arnold manque de génie. Il avait filmé l'admirable histoire de Matheson selon les recettes les plus ordinaires, en se contentant d'y placer un ou deux clous : l'inondation du sous-sol, la lutte avec l'araignée. La plupart des réalisateurs qui abordent le genre s'en remettent aux truquages, que leurs petits budgets ne permettent même pas de soigner. Conclusion : ils ennuient.

On ne peut à cet égard dégager des règles générales. A chaque sujet sa recette. Pour le moment, de temps à autre, on découvre dans un film un procédé ingénieux. Ainsi dans *Les Survivants de l'infini,* les dernières séquences sur la planète Metaluna atteignaient une certaine grandeur poétique. De même, dans la visite de la machine atomique sou-





A gauche : La guerre atomique fait rage sur la surface désolée de la planète Metaluna.
A droite : Le « mutant » mi-insecte, mi-homme se meurt. Les terriens pourront enfin regagner leur planète dans la soucoupe du métalunien (*Les Survivants de l'infini*).



Ayant rapetissé, l'homme ne peut plus manier les ciseaux (*L'Homme qui rétrécit*).

terraine de *Planète interdite,* Wilcox tirait profit avec intelligence de la couleur, imprimant une profondeur inattendue à de simples décors peints.

On répète souvent que l'auteur de Science-Fiction doit à la fois être un excellent romancier plein d'imagination et posséder des connaissances scientifiques suffisantes. Il en va de même pour le cinéma d'anticipation. En ajoutant à cela les interdits moraux des « codes » et « censures », on comprendra facilement que les grands réalisateurs répugnent à faire des films de science-fiction.

LES SERIES MINEURES

Mais la vogue de la S.F. cinématographique se poursuit. Rien qu'en 1957, l'Amérique en a produit plus d'une trentaine. Nous avons pu voir une partie de ces films, pour la plupart de série B, C ou Z. Ils ne diffèrent pas de leurs congénères des westerns, policiers ou épouvante, sinon par l'introduction plus ou moins arbitraire de machines extraordinaires, de robots ou de monstres divers. C'est par exemple le cas de *Tobor, Tarantula, A des millions de kilomètres de la terre, Godzilla,* etc.

En dépit d'un étalage technique certain, l'orientation politique frelatée, l'idéologie technocratique, la métaphysique simpliste de la plupart de ces films dénotent chez leurs producteurs et réalisateurs un analphabétisme sociologique et une inculture philosophique déconcertants.

Le public des salles dites populaires, friand de magazines de science et technique vulgarisés, en consomme sans déplaisir une certaine quantité. Les habitués des salles d'exclusivité les dédaignent si fort qu'ils rient, même lorsqu'ils se trouvent en présence d'un chef-d'œuvre du genre. Il est vrai qu'ils ne lisent pas de magazines de vulgarisation scientifique.

Au risque de me faire traiter de maniaque, je dois dire que ces « petites » Science-Fictions ne manquent pas totalement d'intérêt. On y retrouve bien souvent implicitement quelques-uns des problèmes de notre temps. Parfois aussi, elles débouchent sur une poésie inattendue. Je pense par exemple à une ou deux séquences du *Monstre du lac noir*

qui m'avaient fait espérer, bien à tort, en Jack Arnold. La S.F. est une nouvelle mystique. En elle ressurgit le thème de toute la poésie épique : l'homme et son dépassement par lui-même, le héros et ses exploits, la lutte avec l'inconnu. Le délire des mythologies anciennes se retrouve parfois dans un ou deux plans par-ci, par-là, même dans les *Superman* et *Flash Gordon*, sérials inspirés des comics et dont la pauvreté technique souligne encore plus l'infantilisme.

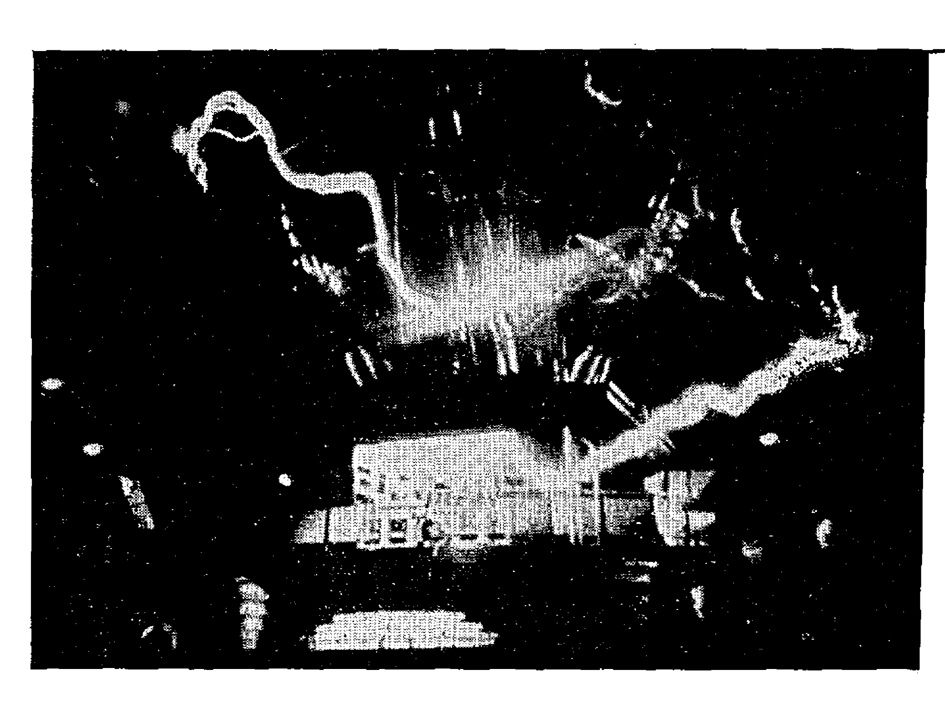
Au surplus, en permettant souvent de briser les cadres du conformisme psychologique et moral, ces films annoncent, comme le signalait récemment encore mon ami Kyrou, un grand élément d'espoir pour tout le cinéma de demain. D'ailleurs pourquoi condamner le film de S.F. « gratuit » et le cinéma « d'épouvante » ? L'angoisse qu'ils suscitent n'est pas nécessairement puérile, comme le prouve *La Chose d'un autre monde* de Hawks.

Les films reprenant les histoires de S.F. des *comics* ont maintenant émigré vers la Télévision, où ils forment une grande partie des programmes réservés aux enfants. Il y a quelques années, la sous-commission américaine sur la délinquance juvénile, émue par les images brutales qui émaillent les S.F. de la T.V., se fit projeter quantité de ces bandes. L'acteur Al Hodger qui personnifie le « capitaine Video » de la planète « Ganymède », vint en personne défendre les producteurs. Une correspondance du journal *Le Monde*, en date du 22 octobre 1954 nous apprend que « le sénateur Hendrickson, président de la commission, impressionné, commença par l'appeler « captain ». Le sympathique acteur rappela que s'il n'y avait plus de « vilains », c'est-à-dire de traitres, de méchants et de criminels, il n'y aurait plus besoin de héros pour les combattre. Ce serait la fin de tous les spectacles...

Malgré son apparition relativement récente, la S.F. cinématographique a développé un certain nombre de *lieux communs* scientifiques que les spectateurs admettent aujourd'hui sans explications préalables : l'absence de pesanteur dans les espaces interstellaires, les dangers pour l'organisme humain des effets de l'accélération, les scaphandres spatiaux, l'automatisation poussée en toute chose, les robots, etc. Cependant le cinéma de Science-Fiction est loin d'avoir utilisé tous les thèmes que la littérature lui offre. Les films projetés en France tournent autour des situations suivantes :

— Venue d'habitants de l'espace : *Le Météore de la nuit*, *Les Soucoupes volantes attaquent*, *A des millions de kilomètres de la terre*, etc.

— Voyages dans l'espace : *Vingt-quatre heures chez les Martiens*, *Destination Lune*, *Conquête de l'espace*, etc.



Le laboratoire atomique dans toute sa splendeur. Les suites de cette expérience atomique seront désastreuses (*Le Monstre magnétique*).



La créature mi-homme mi-grenouille veut se marier (*La Vengeance de la créature*).

— Conséquences des expériences atomiques : *Le Monstre magnétique, Them, L'Homme qui rétrécit,* etc.

— Mondes perdus (animaux préhistoriques) : *Le Monstre des temps perdus, La Créature du lac noir, Le Monstre vient de la mer, Godzilla, etc.*

Si on ajoute à ce tableau quelques comédies, dont une excellente de Hawks, *Chérie je me sens rajeunir*, et une quinzaine de dessins animés (*Termites from Mars, Mighty Mouse in Prehistoric Perils,* etc.), on aura fait le tour de la S.F. cinématographique. Un peu maigre, n'est-ce pas, surtout si l'on pense à l'immense richesse de la littérature d'anticipation scientifique, tout particulièrement aux Etats-Unis. Les idées ingénieuses et les propos philosophiques des Matheson, Simak, Bradbury, Sheckley, Anderson, Asimov, etc., pourraient servir de point de départ à d'excellents scénarios.

Les meilleurs auteurs du genre partent d'idées scientifiques ou philosophiques qu'ils poussent au paroxysme. Et c'est justement par le biais de ce paroxysme que le sentiment tragique de la réalité reparaît en plein *fantastique*. Or les cinéastes suppriment cet aspect pour enserrer leurs scénarios dans le filet des recettes et exigences habituelles : ils recherchent la plausibilité, la vraisemblance, diminuant singulièrement la part de l'imagination. Ils réduisent l'anticipation à des exercices de style sur l'an 2000, domaine où les « vulgarisateurs » de la science se montrent bien plus convaincants. De là découle l'impression d'infantilisme qu'on éprouve à la vision de la plupart des films de Science-Fiction.

Fereydoun HOVEYDA.

FILMS DE SCIENCE-FICTION PROJETES EN FRANCE DEPUIS 1945

Flash Gordon : Frédérik Stephani, 1936.

The monster maker : Sam Newfied, 1947.

Superman : Spencer G. Bennet, 1948.

The thing (*La Chose d'un autre monde*) : Howard Hawks et Christian Nyby, 1950.

Destination Moon (*Destination Lune*) : Irving Pichel, 1950.

Five (*Cinq survivants*) : Arch Oboler, 1951.

Rocketship XM (*Vingt-quatre heures chez les Martiens*) : Kurt Neumann, 1951.

Monkey Business (*Chérie je me sens rajeunir*) : Howard Hawks, 1951.
The Day the earth stood still (*Le Jour où la terre s'arrêta*) : Robert Wise, 1952.
When Worlds collide (*Le Choc des mondes*) : Rudolf Maté, 1952.
Abbott and Costello meet the Invisible Man (*Deux nigauds contre l'homme invisible*) : Charles Lamont, 1952.
The beast from 2000 fathoms (*Le Monstre des temps perdus*) : Eugène Lourié, 1952.
The Magnetic Monster (*Le Monstre magnétique*) : Curt Siodmak, 1953.
Premier avril, an 2000 : Wolfgang Liebeneiner, 1953.
The War of the Worlds (*La Guerre des mondes*) : Byron Haskin, 1953.
It came from Outer Space (*Le Météore de la nuit*) : Jack Arnold, 1953.
Tobor the Great (*Le Maître du monde*) : Lee Sholem, 1953.
The Creature from the Black Lagoon (*Le Monstre du lac noir*) : J. Arnold, 1954.
Them (*Des Monstres attaquent la ville*) : Gordon Douglas, 1954.
Tarantula : J. Arnold, 1955.
Revenge of the Creature (*La Revanche de la créature*) : J. Arnold, 1955.
Conquest of Space (*Conquête de l'espace*) : B. Haskin, 1955.
It came from beneath the Sea (*Le Monstre vient de la mer*) : Robert Gordon, 1955.
Earth vs Flying Saucers (*Les Soucoupes attaquent*) : Fred F. Sears, 1956.
Forbidden Planet (*Planète interdite*) : Fred McLeod Wilcox, 1956.
The Quatermass Xperiment (*Le Monstre*) : Val Guest, 1956.
Godzilla : Ishiro Honda, 1956.
This Island Earth (*Les Survivants de l'infini*) : Joseph Newman, 1956.
The Mole People (*Le Peuple de l'enfer*) : Virgil Vogel, 1957.
The Incredible Shrinking Man (*L'Homme qui rétrécit*) : J. Arnold, 1957.
Un Amour de poche : Pierre Kast, 1957.
Le Retour de Godzilla : Hoda, 1957.
Le Satellite mystérieux : Koji Shima, 1957.
Twenty Million Miles from Earth (*A des millions de kilomètres de la terre*) : Nathan Juran, 1957.
Satellite in the Sky (*Les Premiers passagers du satellite*) : Paul Dickson, 1957.
The Curse of Frankenstein (*Frenkenstein s'est échappé*) : Terence Fisher, 1957.



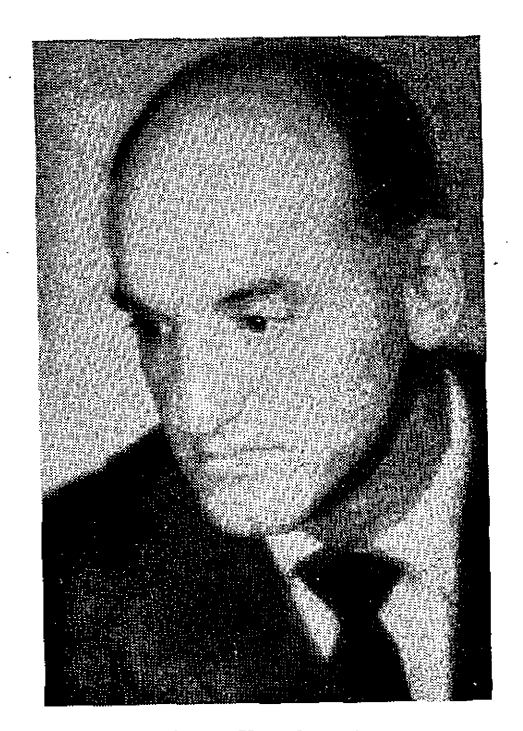
La soucouponianie envahit les dessins animés
(*Gerald Mc Boing Boing sur la planète Moo*).

LE JEUNE CINÉMA POLONAIS

I

JERZY KAWALEROWICZ

par Jerzy Plazewski



Jerzy Kawalerowicz.

Il n'est pas facile pour le cinéma polonais de parvenir à l'universalité.

Jusqu'à présent, on ne parlait pas de lui dans les histoires du cinéma. En 1939, il était presque inexistant (bien que plus de vingt films fussent réalisés par an). Après les terribles pertes causées par la guerre, un seul cinéaste, Aleksander Ford, reprit son ancienne activité. Jusqu'à présent, l'âge moyen du metteur en scène polonais dépasse à peine trente ans. Nous ne pouvons donc pas parler de nos propres traditions.

Mais ce n'est pas tout. Les réalisateurs polonais se sont retrouvés dans les ruines de Varsovie avec le seul bagage personnel qui n'avait pas été la proie des flammes, leur bagage de complexes, dont quelques-uns seulement étaient communs à tous les pays dévastés par la guerre. Les autres étaient spécifiquement polonais et uniquement compréhensibles dans le contexte de notre histoire ancienne et récente : par exemple, la désillusion provoquée par l'inanité de la Résistance ; la condamnation des hécatombes romantiques et insensées ; la honte que nous causait la pauvreté du pays ; la crainte de perdre la souveraineté ou celle de voir l'artiste se détacher de la nation.

Et ce n'est pas encore tout. A partir de 1949, l'art polonais fut soumis à la doctrine du « réalisme socialiste », comprise plutôt à la manière de Jdanov qu'à celle de Gorki. L'imagination du créateur fut codifiée en paragraphes, les sujets durent être autorisés, les moyens d'expression enregistrés, les proportions mesurées. « *Est-ce qu'un personnage qui a perdu la notion du bien et du mal, une silhouette psychiquement dédoublée frisant le*

héros positif et le héros négatif, est conforme aux principes de la vérité artistique ? », demandait un idéologue du réalisme socialiste. Inutile d'ajouter que la réponse fut négative. Qui sait combien d'œuvres de valeur ont été étouffées dans l'œuf par cette réponse ?

Il n'y a peut-être pas aujourd'hui de pays où les cinéastes produisent sous le signe d'un mécontentement aussi général et aussi conscient de l'échec des œuvres réalisées au cours des années précédentes. Le passé ne leur a pas donné suffisamment de preuves que l'esthétique est une science dont les lois soient aussi infaillibles que celles de la physique, par exemple. Les idéologues du « réalisme socialiste » partaient du principe que la théorie générale de l'art est, en quelque sorte, toute prête, qu'il suffit de la découvrir, comme on découvre de nouveaux gisements de pétrole. Le plus souvent les forages, effectués rapidement dans ce but, ne pénétraient pas profondément. On s'empressait de voir du pétrole dans le liquide qui jaillissait, sans l'examiner plus attentivement. Malheureusement dans la majorité des cas, ce n'était que de l'eau !

Le cinéaste polonais — comme ses collègues dans d'autres disciplines — fut radicalement déçu (probablement il le fut trop) par la théorie de l'esthétique, du moins en ce qui concerne sa conception philosophique et non son application au studio. Déception qui fut à l'origine d'une large discussion, assez empirique, marquée par la crainte de tout jugement a priori, la crainte de voir enfermer la création de l'artiste dans le cadre d'une orthodoxie quelconque, la crainte du collage d'étiquettes multicolores.

De la peinture au cinéma

Cette discussion est à peine commencée, mais elle a toutes chances d'intéresser le spectateur, et pas seulement en Pologne. Une des voix prépondérantes est celle de Jerzy Kawalerowicz qui, avec Wajda, Munk, Ford et Zarzycki, forme le groupe d'élite des cinéastes polonais.

Jerzy Kawalerowicz a trente-cinq ans, mais il appartient déjà à la génération « moyenne ». Il a débuté après la guerre, mais sans être passé par l'Ecole Supérieure du Cinéma fondée en 1947 à Lodz. Comme quelques autres de ses collègues, il a délaissé la peinture pour le cinéma. Il peignait déjà au lycée, il étudia quatre ans à l'Académie des Beaux-Arts et suivit en même temps des cours d'histoire de l'Art : « *Mais non, je ne peins plus, même le dimanche,* répondit-il à une question sur ses anciennes préférences, *pour cela il faut avoir du temps.* »

Parallèlement aux études de peinture, Kawalerowicz suivit des cours à l'Institut du Cinéma de Cracovie, école supérieure indépendante, dont l'existence fut éphémère, premier centre du cinéma dans l'histoire de l'enseignement polonais. Les cinéastes professionnels qui y enseignaient n'étaient que deux. C'était en 1945 — et puis où aurait-on trouvé ces cinéastes ? Il n'y en avait déjà pas avant la guerre ! Mais un groupe assez important de savants humanistes se constitua, qui s'intéressait à l'esthétique et que le cinéma attirait en tant que domaine nouveau, encore inexploré théoriquement. A vrai dire, ce n'était pas des cours, mais plutôt des séminaires où l'on discutait, où les professeurs comme les auditeurs précisaient pour la première fois les différentes notions de l'art cinématographique.

Quelques années plus tard, nous voyons Kawalerowicz dans le rôle d'assistant metteur en scène les premiers films polonais : *Cœurs d'acier,* sur la vie des mineurs, et le mélodramatique *Retour.* C'était des mauvais films, mais lorsqu'il fut promu premier assistant, ceux auxquels il collabora prirent du poids : *La Dernière étape,* de Wanda Jakubowska sur le camp de concentration d'Auschwitz, puis *Le Défilé du diable,* réalisé en collaboration par le Polonais T. Kanski et l'Italien Aldo Vergano.

Dans ce dernier, Kawalerowicz s'improvisa acteur. Le rôle d'un des gardes-frontières était tenu par un montagnard engagé sur place. Pendant qu'on tournait, le montagnard fut arrêté, car il s'avéra que c'était un contrebandier. A la prière de la direction de la production, le détenu fut amené sous escorte sur les lieux pour compléter les prises de vues manquantes, mais c'est en vain que Kawalerowicz montrait au montagnard apeuré comment il devait jouer. A la fin, Vergano s'énerva et dit à son assistant : « *Eh bien ! jouez vous-même !* »

Déjà, Kawalerowicz avait écrit quelques scénarios de films expérimentaux. Un poème cinématographique d'après une œuvre de Julian Tuwin, une étude lyrique *La Rose sur la glace,* une étude iconographique, *La Bataille de Grunwald, d'après le tableau de Matejko.*

Mais c'était déjà l'époque de la poussée du « réalisme socialiste » dont l'un des mots d'ordre était : « *l'artiste n'a pas le droit de se tromper* ». Les projets de Kawalerowicz restèrent sur le papier. En automne de 1949, dans la station climatique de Wisla, un congrès cinématographique fut convoqué qui, sous la tutelle du ministre de la Culture et de l'Art, proclama l'ère du « réalisme socialiste » dans la cinématographie. Des œuvres de valeur telles que *La dernière étape, La Vérité n'a pas de frontières* et *Robinson de Varsovie* furent jugées comme étant « *imprégnées dans une fausse notion de solidarité nationale et sans essai sérieux de démontrer la réalité de la lutte des classes* ». On déclara même que le néoralisme italien « *ne répondait à la vérité objective dans aucun fragment de choses vécues* ». L'intervention de l'un des metteurs en scène exprimant timidement la crainte que la politique artificiellement introduite dans le sujet n'aboutisse au schématisme, fut qualifié finalement d' « *adoption de la façon de penser ennemie* ».

Le Moulin du village

C'est dans une telle atmosphère que fut annoncé, parmi les participants au congrès de Wisla, un concours pour un scénario sur un sujet contemporain, exprimant les tendances du « cours nouveau ». Le premier prix échut au scénario de Kawalerowicz et Sumerski, *Le Moulin du village*, dont la réalisation fut confiée aux auteurs.

Le premier film indépendant de Kawalerowicz (1) fut un très mauvais film. Même dans l'année stérile 1951, la critique polonaise, en général pleine de bonne volonté, pour les films inspirés du réalisme socialiste, l'accueillit avec réticence et ironie.

C'était l'histoire d'un village pauvre au pied des montagnes, en lutte contre l'arbitraire d'un riche meunier. On reprochait à juste raison au film que pour prouver une thèse établie d'avance (la naissance de la solidarité des villageois dans la lutte contre l'exploiteur), il sacrifiait les problèmes humains, à peine esquissés d'ailleurs. Par exemple, à un moment donné, un riche fermier, influencé par le meunier retors, chasse sa fille éprise de l'adversaire sans fortune du meunier. Empêtrés dans leur thèse politique, les auteurs abandonnent la jeune fille au moment critique de sa vie et ne se souviennent d'elle qu'à la fin, quand elle fournit de nouveau une illustration commode de la thèse politique définie.

Tout ceci est vrai. Mais il faut ajouter qu'après avoir été entièrement terminé, *Le Moulin* du village fut soumis au traitement connu sous le nom de « retouche ». A ce moment-là, le Comité Central du parti luttait contre la « déviation » de Gomulka et trouvait que l'éloquence politique du film était « manquée ». Le film ne fut pas autorisé à paraître tel quel et ordre fut donné de le changer. Près de 15 % des scènes furent tournées à nouveau et beaucoup d'autres modifiées. Le scénario s'inspirait d'un fait authentique qui s'était produit en 1949 et avait été raconté par le reporter d'une revue littéraire : effectivement, dans la première version, le meunier avait réussi à faire prononcer par un tribunal un jugement au détriment du village. Les autorités du parti décidèrent cependant que la réalité se trompait et, dans la deuxième version, le jugement fut supprimé. Dans la version définitive, au lieu d'agir en somme légalement, donc avec l'espoir de réussir, le meunier agit sottement contre son propre intérêt — mais le principe considéré comme « typique » était sauf : un tribunal populaire ne pouvait pas prononcer un jugement contre un paysan pauvre.

Les « retouches » idéologiques donnèrent satisfaction aux fonctionnaires du parti, mais ils enlevèrent au film le reste de ses moyens de persuasion. Dans la première version, par exemple, on voyait l'inévitable personnage du secrétaire de la cellule rurale du parti. C'était un grand paysan morne et taciturne, fort bien interprêté, qui se distinguait par le fait que, quand les autres discutaient, il retroussait ses manches, se mettait au travail, et entraînait par son exemple. Mais les autorités du parti décidèrent que le secrétaire de la cellule était la voix du parti et que le parti devait se faire entendre. Aussi, dans les scènes de la première version, le secrétaire est morne et taciturne et, dans les scènes tournées plus tard, il est éloquent jusqu'à l'absurdité : « *Pendant huit mois j'ai créé un personnage, je l'ai aimé, j'ai cru en lui*, disait l'acteur L. Benoit au cours d'une discussion sur le film. *Est-ce que je peux au cours de quelques retouches en recréer un autre ? Ce que je viens de voir maintnant, c'est la nécrologie du secrétaire. C'est un personnage mort. J'en ai beaucoup de chagrin.* »

Cependant, un œil attentif aurait pu découvrir dans *Le Moulin du village* certains traits

(1) Kazimierz Sumerski, co-auteur du scénario, mort prématurément, n'était que second metteur en scène et son apport dans la réalisation du film est moins important.



L'Ombre : la scène finale.

positifs développés plus tard dans *Cellulose*, dangereusement proches du néoréalisme maudit. Ce film contenait de nombreux extérieurs tournés dans la région montagneuse et était plein de respect pour la réalité. Beaucoup de rôles, et des plus importants, furent confiés à des paysans de la région, à certains même qui n'étaient jamais allés au cinéma. Le metteur en scène dirigea ses acteurs de fortune avec une précision irréprochable.

Souvenirs de cellulose

Pendant deux ans Kawalerowicz a travaillé à son film suivant, sans se laisser décourager par l'accueil glacial de la critique. A vrai dire, c'étaient deux films, tirés du roman populaire d'Igor Newerly « Souvenirs de Cellulose ». Le thème était épique, à la mesure des films muets de Poudovkine : c'était la prise de conscience d'un jeune paysan qui, dans la Pologne capitaliste d'avant guerre, devient un militant actif de la gauche clandestine.

Ce n'est pas tant le respect du métrage, que celui du sens dramatique du roman qui décida du partage du sujet en deux films. Dans le premier, *Une nuit de souvenirs*, le héros servait tout au plus de prétexte à des pérégrinations dans différents milieux, tels que la campagne pauvre, l'usine de cellulose, l'atelier du menuisier, le monde des bas-fonds de la capitale, l'armée, le bureau des assurances. Le héros était passif ; c'est la réalité capitaliste qui l'induisait en tentation par ses nombreux attraits que le jeune homme rejetait à tour de rôle. La deuxième partie, *Sous l'étoile phrygienne* tout à fait différente, était l'histoire du jeune militant illégal, amoureux d'une jeune fille plus instruite que lui. Au contraire d'*Une nuit de souvenirs* de construction dramatique large et franche, la deuxième partie était concise, serrée dans sa composition.

A l'époque où Kawalerowicz travaillait à ses deux films, mûrissait le conflit de la

nouvelle génération avec Aleksander Ford, seule autorité indiscutable dont la grande expérience date d'avant la guerre. Mais, avec la méfiance connue des Polonais pour les autorités, la génération formée par Ford s'est, dès le début, opposée au maître. Ford ne se lance jamais sans réserve dans le sujet qu'il échafaude et ne se laisse pas dominer par lui. Sa grande culture plastique le pousse parfois vers une stylisation expressionniste, vers un académisme modéré. Beaucoup de ses conceptions et de ses solutions de mise en scène sont ciselées à un tel point qu'elles frôlent presque l'irréalité. « *C'est trop beau pour être vrai* », serait-on tenté de dire (2).

Après la première représentation d'*Une nuit de souvenirs,* Kawalerowicz fut proclamé chef de file de « l'école italienne » en Pologne : cette promenade du prolétaire errant parmi les tentations du monde capitaliste est construite avec les mêmes éléments que ceux *dont se sont servis* De Sica Visconti ou De Santis pour représenter la vérité de l'Italie d'après-guerre. En réalité il ne pouvait être question de document de « *photo prise par l'entrebaîllement de la porte* », mais de reconstitution. C'était un film historique, bien qu'évoquant un passé éloigné de vingt ans. Mais la méthode de Zavattini, de procéder à une enquête complète sur la réalité, avec tous ses bons et ses mauvais côtés, n'aurait pas été acceptée à ce moment-là (1953) dans une histoire contemporaine.

Quand on demande à Kawalerowicz lequel de ses films il préfère, il répond toujours : *Cellulose.* C'est là que l'invention plastique du metteur en scène a probablement atteint son apogée. Les petits chapeaux noirs antédiluvions des dévotes de la confrérie du rosaire, le gramophone à pavillon qui joue d'un son métallique une rengaine à la mode, les escarpins à talons hauts que la femme coquette du menuisier tient à la main en se promenant dans le bois, tous ces accessoires remplacent en substance des scènes entières et recréent *la couleur d'une époque.*

Mais ce n'est pas en vain que Kawalerowicz prétend s'intéresser surtout à l'homme. Les chats prétentieux, brodés sur les coussins bourgeois, même s'ils sont bien assortis, n'en diront jamais autant sur l'époque de l'homme. Ce sont surtout les riches individualités des personnages de roman qui ont intéressé le metteur en scène. Szczesny, le héros du film, se présente au cours de ses pérégrinations à l'atelier d'un menuisier prospère, cauteleux et sans scrupules. *C'est le seul des apprentis qui s'oppose* à la tyrannie de l'artisan. Ce dernier, avare et qui exploite ses ouvriers, n'est cependant pas un personnage abstrait d'« exploiteur », comme il en foisonnait dans les films contemporains soviétiques, tchécoslovaques ou hongrois. Il peut se permettre de favoriser, à la manière des seigneurs, l'apprenti le plus intransigeant.

Une telle manière de caractériser les personnages était fort éloignée du manichéisme officiel. Peut-être ne l'aurait-on pas permise, *s'il s'était agi d'un film sur un sujet contemporain* (3). A cette époque, de telles méthodes attiraient sur le metteur en scène l'accusation d'« *objectivisme réactionnaire* ». Car les administrateurs de la culture étaient absolument convaincus que de tels procédés affaiblissaient l'éloquence idéologique du film.

La deuxième partie *Sous l'étoile phrygienne,* permit enfin de faire entrer en action le héros qui aime et qui lutte et se trouve *nettement au premier plan des préoccupations* « humaines » du metteur en scène. L'histoire de l'amour de Szczesny et celle de sa prise de conscience sont également hérissées de dificultés et épurées de tout schématisme facile. Kawalerowicz insiste sur ces parties du livre qui créent des situations apparemment sans issue.

Szczesny a tué arbitrairement un provocateur et il comparaît devant un tribunal clandestin du parti. Apparemment le tribunal a raison. *Mais le provocateur allait justement faire* une dénonciation, il pouvait perdre beaucoup de gens. Il apparaît que notre héros avait raison. Après avoir fait naître l'indécision chez le spectateur, le metteur en scène compare discrètement Szczesny à un autre héros dont un coup de feu arbitraire a fait un criminel. Ainsi il se déclare être du côté du tribunal.

Une autre scène du type « situation sans issue » est construite presque sans le secours de la trame du roman. La jeune femme de Szczesny, dont il est séparé depuis longtemps,

(2) En 1954, Ford était l'auteur de trois films tournés après la guerre, tous d'une grande valeur artistique : **La Vérité n'a pas de frontières, La Jeunesse de Chopin** et **Les Cinq de la rue Barska.**

(3) Les thèmes pris dans le passé n'échappaient pas, eux non plus, à l'ingérence ministérielle. On connaît le cas *d'un film* sur le *mouvement* de la *résistance* de gauche, dont le héros, d'après le scénario soumis à l'acceptation, *avait une maîtresse. L'un des ministres* écrivit sur le scénario : « **Un communiste ne peut pas avoir de maîtresse** ». Le personnage de la femme resta dans le film, se débattant dans un rôle équivoque et absurde.

vient à la réunion du comité de grève, dont fait partie son mari. Comment résoudre la scène de leur rencontre ? Le salut officiel, au nom du parti comme pour les autres ? Ce serait inhumain. Des caresses, des baisers ? En présence du comité ? Ça ne va pas non plus. Alors Madzia rajuste la cravate de son mari et dit avec un chaud sourire : « Je dirai bonjour plus tard à ce camarade ».

Evidemment on aurait pu en sortir par une ellipse : ne pas montrer la rencontre des deux époux. Le spectateur se serait bien douté qu'ils s'étaient salués d'une façon ou d'une autre. Et, justement, l'ellipse qui permet la condensation maximum du sujet, est l'objet de l'intérêt particulier de Kawalerowicz. Ce n'est pas par hasard que les cinéastes qu'il estime le plus : Bardem, Fellini, Zinneman, De Santis (4) sont des maîtres du raccourci.

Une des ellipses les plus opportunes est celle dont use Kawalerowicz dans *Sous l'étoile phrygienne,* lorsqu'un camarade du parti qui cherche un endroit pour installer une imprimerie clandestine, vient trouver Szczesny terré à la campagne dans une propriété.

« *As-tu vu les caves laissées par les comtes ?* » demande Szczesny... Coupure. Puis viennent immédiatement les scènes du transport de la machine à imprimer. Par contre les scènes sur la visite de ces caves, la décision quant à leur utilité, furent omises. Chacun saura se dire que les caves convenaient. Le trait constant des travaux de Kawalerowicz, c'est la condensation au minimum indispensable de la trame de l'action laissant seulement les scènes culminantes. Mais les mètres de pellicule ainsi épargnés sont consacrés aux rapprochements psychologiques, telle cette scène de la rencontre des amants séparés.

L'Ombre

L'*Ombre,* film réalisé en 1955, est, selon son auteur, « *un drame policier, porteur de certains contenus politiques* ». Il se compose de trois nouvelles de l'écrivain Aleksander Scibor-Rylski, dont la troisième a été spécialement écrite pour le film. Mais le scénario est l'œuvre commune de l'écrivain et du cinéaste.

Avec ce film d'une construction dramatique peu banale, Kawalerowicz réhabilite les éléments de mystère et de surprise délaissés à l'époque où le genre épique était tout-puissant. Un homme tombe d'un train marchant à toute vitesse. Le visage écrasé ne permet pas l'identification du cadavre. Et maintenant, dans les lieux qui ont quelque rapport avec l'accident — à l'hôpital, au poste de milice et à la station de chemin de fer — trois histoires, absolument différentes et n'ayant rien de commun entre elles, nous sont contées. Leur seul trait commun est le mystère qu'elles cachent, l'absence de conclusion.

Ce n'est que la dernière scène du film qui fournit la clé des trois récits, les unit en un même personnage et identifie l'homme tué sur la voie ferrée. Nous avons donc ici, en quelque sorte, deux plans du mystère : l'un surprend le spectateur dans chacune des nouvelles et l'autre pénètre les rapports mutuels des trois récits.

Du point de vue politique, le film est le reflet d'une période définie. En indiquant que dans les trois cas, il s'agit du même ennemi finement camouflé, *L'Ombre* faisait appel à la « *vigilance révolutionnaire* ». Par cela même le film reprenait la thèse de la publicité officielle qui voyait la cause de tout le mal en Pologne Populaire dans l'activité des « *agents à la solde de l'étranger* ».

Il semblerait pourtant que nous ayons affaire ici à un événement politique et artistique intéressant assez rare, qui nous fait penser au *Grand citoyen.* Cette œuvre remarquable d'Ermler servait objectivement de justification aux révoltants procès de Moscou en 1938. Mais sa vérité subjective a dépassé les buts politiques immédiats et plaît encore par sa vérité psychologique. Quelque chose de semblable est valable pour le film de Kawalerowicz : la vision de l'artiste est véritablement ici un reflet de la propagande officielle et non de la réalité. Mais c'est une vision originale et qui convainc.

Kawalerowicz n'a pas tiré profit jusqu'au bout de l'esthétique du thriller américain. Le rapport des scènes successives entre elles (la « logique de fer » de Hitchcock) n'est pas toujours observé et, par instant, la cadence ralentit : lorsque l'une des digressions (pas toujours prévues dans le scénario) l'intéressera par ses dessous humain.

Par exemple, il y a dans le film le personnage d'un redoutable chef de bande armée

(4) Kawalerowicz, qui faisait grand cas de Onze heures sonnaient de De Santis, avait pu se convaincre par cet exemple qu'il était possible de charger considérablement le contenu du film sans augmenter son métrage.

réactionnaire, dont l'apparition est précédée du tableau de son activité sanglante : incendies, cadavres, mères en pleurs. Le chef porte le pseudonyme de « Petit ». Selon les lois de la conspiration, le spectateur s'attend à voir un individu de grande taille, large d'épaules, au visage rébarbatif. Fidèle à son penchant pour la surprise, Kawalerowicz nous montre un homme réellement petit, au visage enfantin. C'est un rôle secondaire : il aurait suffi qu'il soit interprété d'une manière conventionnelle. Mais le metteur en scène et l'acteur se sont pris d'intérêt pour le personnage. Sans changer en rien le dialogue initial, ils ont tiré les conséquences du pseudonyme du chef et de son aspect extérieur. Le complexe de son apparence presque grotesque tourmente le petit homme. Sa cruauté raffinée s'en trouve accrue. Exprès, « Petit » ne se lève jamais de sa place pour dire bonjour à quelqu'un, comme s'il voulait dissimuler sa petite taille, et il parle d'une voix exagérément douce, tant qu'il n'est pas en rage. Il s'asseoit dans un fauteuil tournant et dont les mouvements circulaires extrêmement rapides et visiblement étudiés lui permettent de se rendre compte, en un clin d'œil, de chaque situation. Et voici que peu à peu ce personnage auxiliaire devient indépendant : il a son passé, ses propres raisons intérieures ; c'est presque la microhistoire du caractère de ce chef de bande qui commence.

Encore un trait caractéristique du travail de Kawalerowicz : il a l'ambition de dissimuler à l'œil du spectateur tous les trucs techniques, toutes les inventions formelles. Non qu'il s'agisse de la crainte métaphysique du « formalisme », inculquée aux créateurs à l'époque du stalinisme. C'est plutôt une attitude proche de celle de Carl Dreyer : « *Ce qui caractérise le bon style, simple et précis, c'est qu'il doit entrer avec le contenu en une combinaison si intime qu'elle fasse synthèse. S'il est trop entreprenant et tente d'attirer l'attention, il cesse d'être style pour devenir plutôt maniérisme.* »

« *La coquetterie des metteurs en scène, consistant à épater le spectateur par l'ingérence de la technique,* dit Kawalerowicz, *discrédite du coup l'auteur à mes yeux, surtout que nous en avons fini avec la période où chaque année complétait effectivement la langue du cinéma. Cette façon de vouloir épater ne peut donc pas être justifiée aujourd'hui par la prétention de vouloir épater par ses propres inventions.* »

Kawalerowicz n'aime pas les prises de vues courtes et le montage rapide, qu'il juge démodé, à l'exception de rares cas, imposés directement par le sujet. Il est partisan du montage à l'intérieur du cadre, mais pas dans la forme que donne à ce problème le metteur en scène soviétique Michael Romm. Pour Romm (5), le changement de plans dans une prise de vue ininterrompue est fonction du mouvement de l'acteur qui se rapproche et s'éloigne de la caméra. Pour Kawalerowicz le changement de plans doit être en premier lieu la tâche de la caméra mais d'une caméra qui se déplace avec la plus grande précaution, en cachette.

« *Je veux que la caméra soit invisible dans mes films* » aime à répéter le metteur en scène. Sa conception des longues prises de vues rappelle, sans exagération, le « Ten Minutes Take » de Hitchcock. Déjà au stade du scénario, Kawalerowicz se soucie énormément d'« *organiser* — comme il dit — *une mise en scène pour les besoins de l'appareil* ». Il veut créer de ces situations dans lesquelles les mouvements de la caméra découleraient d'une nécessité absolue, donc resteraient invisibles au spectateur. Selon quels critères épistémologiques le mouvement est-il organisé ? Il semble que nous touchons ici à l'essentiel de la création de Kawalerowicz. Mais je commencerai par citer un exemple pris dans le dernier film qu'il a terminé en 1957 : *La Véritable fin de la Grande Guerre.*

La véritable fin de la guerre

Une vieille bonne se réveille la nuit, effrayée par des bruits insolites, et court à la chambre de son maître, inquiète à son sujet. Elle voit sa frayeur justifiée en trouvant le lit vide et l'infusion intacte sur la table de nuit. Kawalerowicz présente cette scène en une longue prise de vue. Il commence par montrer la domestique objectivement, à travers une porte vitrée, puis son entrée dans la chambre. La caméra recule à la même allure, de sorte que la silhouette de la femme ne change pas de dimension. Quand enfin l'inquiétude peinte sur le visage de la femme est suffisamment exploitée, la caméra vire soudain à angle droit vers le lit, la femme n'est plus visible dans le champ et c'est le verre d'infusion qui est l'objet d'un travelling avant de la caméra. Enfin, quand la caméra s'arrête, dans le bas du champ s'introduit énergiquement la main de la bonne, saisissant le verre. Dans

(5) L'intéressant ouvrage théorique de Romm, peut-être inconnu du lecteur français, a paru dans le numéro 3 du mensuel moscovite « Iskousstvo Kino » (1948).



La Véritable fin de la guerre : le « flash-back ».

cette prise de vue et, à vrai dire dans un de ces fragments (car elle est ininterrompue), le tableau objectif du monde s'est transformé insensiblement en tableau subjectif, tel que le voit la bonne.

On peut approximativement définir à peu près la situation actuelle de l'art cinématographique mondial comme étant la lutte du cinéma de fait et du cinéma de construction. Le premier, représenté par Zavattini et sa conception du film-enquête qui abolit la frontière entre le spectacle et la vie, est un cinéma objectif. L'autre, représenté par Fellini ou Dreyer, n'observe pas secrètement le monde par la « fente d'un rideau », mais propose le monde propre de l'artiste : c'est un cinéma subjectif.

Dans la cinématographie polonaise, Kawalerowicz est le créateur qui a le plus évolué du cinéma de fait au cinéma de construction. C'est pourquoi les critiques ont tant de peine à lui coller une étiquette toute faite. Après *Le Moulin du village,* il fut comparé à Guerassimov. Après *Une Nuit de souvenirs,* à De Sica. Après *Sous l'étoile phrygienne,* à Becker. Après l'*Ombre,* à Hitchcock. Après *La Véritable fin de la Grande Guerre,* à Dreyer.

Ces comparaisons, souvent arbitraires montrent cependant la direction de son évolution. Aujourd'hui il constate lui-même ouvertement qu'il s'intéresse aux films qui « *dépassent la ligne* », ligne à laquelle arrivent ceux qui présentent des faits. A ce propos, il se réfère à Hemingway : en effet : Le Vieil homme et la mer » pourrait être conçu dans les catégories du réalisme populiste : vivier, ligne, menu fretin... Mais les facteurs quantitatifs : immensité de l'océan, énormité du poisson, immensité de la solitude, donnent aux conflits d'Hemingway des éléments qualitatifs nouveaux qui intéressent l'écrivain.

Dans la période du « réalisme socialiste », il était impossible en Pologne d'expérimenter le film subjectif. Mais quand, après la réalisation de *L'Ombre,* Kawalerowicz cherchait un nouveau sujet, la nouvelle de l'écrivain catholique Jerzy Zawieyski « La Véritable fin de la Grande Guerre » l'attira par son caractère d'introspection qui incitait à l'expérience.

Le sujet rappelle un peu *Les Enfants d'Hiroshima* de Kaneto Shindo. Quelques années déjà se sont écoulées depuis la guerre : en apparence la vie est normale, les gens se sont habitués, ils ont oublié. Et voici que, dans une confortable villa végète un ingénieur, ancien prisonnier d'un camp de concentration nazi, épileptique et muet. Durant quelques années, sa femme se dévoue auprès de lui, bien qu'il lui soit possible de trouver le bonheur aux côtés d'un ex-amant. Mais il n'y a pas d'espoir que l'homme à demi conscient puisse guérir et la femme se décide à l'envoyer à la campagne. En apprenant cela, l'épileptique, que seul l'amour de sa femme faisait vivre, se suicide.

Contrairement à ce que fait Graham Greene dans « Le Fond du problème », Zawieyski ne met pas en doute le dogme catholique de l'inadmissibilité du suicide. Il s'en prend seulement aux conséquences morales de la guerre, qui crée des situations sans issue (6). Dans le drame de ces gens, bons et honnêtes, il n'y aura pas de fautifs. Seule la guerre — héros négatifs du drame — est responsable.

En attaquant cette nouvelle, Kawalerowicz voulait obtenir la tension intérieure en opposant quelques visions subjectives (allant jusqu'à l'hallucination) et une vision objective. La préhistoire du malheureux ingénieur est présentée au cours de quatre courtes rétrospectives dans lesquelles la caméra s'identifie (comme dans *Lady in the Lake*) à l'œil du héros. Le premier flash-back (le premier bal des jeunes époux) est vu par les yeux de la femme, les trois suivants par les yeux du mari, et représentent sa vie au camp de concentration. Ils ont un trait formel commun : l'œil-caméra qui tourne autour de son axe, c'est le monde vu par un danseur. La justification est dans la narration : l'ingénieur était un excellent danseur et, au camp, il a gagné un marathon de danse, inventé par un SS sadique. L'obsession maladive du héros est précisément la suite des tortures subies quand il participait comme danseur aux orgies des SS. Les crises d'épilepsie de l'ingénieur qui ont lieu dans le présent, ont précisément l'aspect de cette danse macabre, incompréhensible pour son entourage. Mais la danse « présente » est déjà photographiée objectivement, de l'extérieur.

Les quatres rétrospectives en question, l'élément le plus choquant du film, du point de vue formel, ont été accueillies par la critique avec réserve. Elles sont pleinement justifiées dans le texte, mais n'introduisent pas dans le drame. Il semble que Kawalerowicz soit ici en contradiction avec son mot d'ordre favori : ne pas faire étalage de technique. Car celle-ci remonte agressivement à la surface.

C'est pourquoi je trouve plus universels et aussi plus efficaces les moyens par lesquels le metteur en scène rend la narration plus subjective, sans aller jusqu'au bout. Il en est ainsi, par exemple, dans la scène où l'ingénieur, fou de douleur, se précipite dans la rue. L'image de la rue devient subitement floue. Nous savons que c'est ainsi que le héros voit la rue, mais, en même temps, sa silhouette reste visible dans le cadre, qui reprend d'ailleurs lentement sa netteté. Tout aussi discrètement devient subjective l'image de la réalité dans la scène, citée plus haut, de la bonne étendant la main vers l'infusion.

La voie suivie par Kawalerowicz est risquée. Son manque de stabilisation à l'intérieur d'une stylistique définie, son penchant pour l'expérimentation, ne lui permettent pas, probablement pour longtemps encore, d'obtenir la perfection qu'il est plus aisée d'atteindre *aux créateurs qui « ont trouvé leur voie »*, comme c'est le cas de Ford, ou même de Munk et de Wajda. Mais la fonction stimulante de Kawalerowicz dans la cinématographie polonaise me semble absolument nécessaire.

En ce moment, en Pologne il est très facile de se lancer dans l'expérience, même la plus excentrique. Ce qui, il y a trois ans encore, aurait été considéré comme un acte de courage extraordinaire, peut être au contraire aujourd'hui le chemin le plus facile. C'est pourquoi nous ne devons pas applaudir *a priori* toute expérience, quelle qu'elle soit.

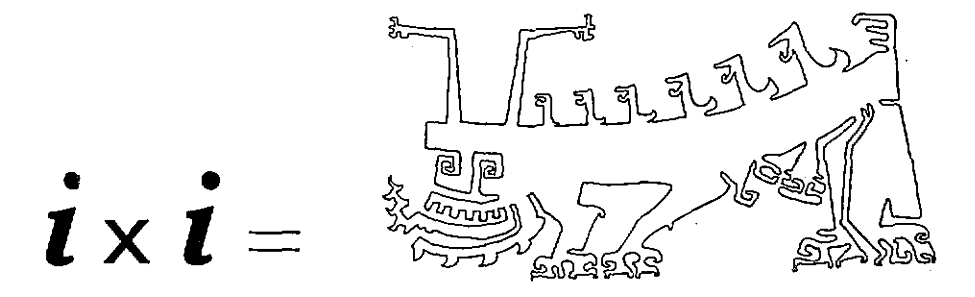
Mais après la période stalinienne, qui a consacré le naturalisme naïf, le vulgaire mot à mot, la mise de tous les points sur les i — le cinéma polonais, peut-être plus que tout autre, a besoin de se renouveler et de perfectionner sa forme. Cela l'aidera à exprimer avec plus de force un contenu capable de présenter un intérêt universel.

Tel est sans doute le sens du travail de Kawalerowicz, créateur qui préfère l'inquiétude à la perfection.

Jerzy PLAZEWSKI.

(A suivre.)

(6) Cette fois, la situation est — telle que l'aime Kawalerowicz — réellement « sans issue ». Le suicide de l'ingénieur n'arrange rien. Après la mort de son mari, la femme ne se décide pas à suivre un autre homme et se renferme dans une solitude désespérée.

i x i = 

ou le cinéma de deux mains

par André Martin

PORTRAIT D'UN AVENTURIER

(Suite)

Norman McLaren réapparut un jour, sauvé de l'enfer rouge et jaune, souriant, heureux. Il n'avait jamais passé d'aussi belles vacances.

Son séjour, pourtant, n'avait pas été une villégiature sereine. A peine arrivé à Peh Peï il s'installe avec son laboratoire dans les locaux du théâtre. En septembre, s'ouvre la campagne contre le trachome, à Houang Kio Tchen, la plus importante des deux zones d'application. Douze artistes travaillent bientôt à la production de films fixes par dessin direct sur la pellicule.

En novembre, alors que la moitié seulement de la population de Houng Kio Tchen a subi l'examen médical, sortent les premières bandes de dessin animé.

Mais à la fin du mois, les armées nationalistes en retraite traversent Peh Peï et, le 2 décembre, les communistes font leur entrée. McLaren et son équipe perfectionnent toujours la table de tournage image par image et achèvent une bande de dessin animé de 24 mètres. Au début de janvier, l'U.N.E.S.C.O. tente de négocier la poursuite de l'expérience avec les nouvelles autorités. Mais la mission doit être interrompue.

Avec la même générosité et le même sérieux voici donc McLaren passant du ciel de la « gratuité » artistique au comble de la nécessité, s'attaquant au trachome, maladie que les statisticiens placent au premier rang des maux aussi stupides qu'évitables, facteurs universels de ruines et de misère. Il s'agit de réaliser des films conseillant l'utilisation du D.D.T., rappelant les dangers du Tétanos et invitant les paysans à venir dans les centres médicaux.

Il est indispensable de confier ce travail à des artistes locaux, seuls capables de donner aux films un caractère directement assimilable. Les meilleurs des dessins animés réalisés dans une métropole ne peuvent que brouiller l'attention par une richesse exotique de détails qui dissimulent complètement l'idée exprimée. D'autre part, la production de ces films doit être faite à des milliers de kilomètres de toute usine de tirage, les projections s'effectuer dans des lieux dépourvus d'électricité, à l'aide d'appareils munis de lanternes au pétrole.

McLaren et ses artistes travaillèrent surtout à des films fixes. Cependant le principe du mouvement ne pouvait être aussi vite abandonné par un animateur de la trempe de McLaren. Avec les 39 vues dessinées à la plume d'un film fixe : *Les Bonnes Habitudes en chanson*, il tente, en jouant sur le caractère successif des vues, de permettre à l'appareil de projection fixe de donner sur l'écran une impression de mouvement. L'artiste chinois Hsu réalise dans cet esprit des films comprenant jusqu'à 86 vues.

Un seul film de 13 mètres, concernant LE TRACHOME, sera réalisé selon la méthode du dessin direct sur pellicule.



Peh Peï, janvier 1950. Le plus chinois des expérimentateurs du Cinéma et les plus expérimentaux des chinois du Cinéma vont bientôt devoir se quitter.

Cinq autres, par le procédé des FEUILLES VOLANTES, simples croquis rapides ne donnant que les contours des personnages, tracés sur des feuilles blanches que l'on tourne ensuite en noir et blanc, quitte à les tirer finalement en couleurs variables.

L'EAU CLAIRE (32 m.). — LES BONNES HABITUDES DE L'ENFANT (32 m.). — COMMENT SE PROPAGE LA TUBERCULOSE (32 m.). — COMMENT SE PRESERVER DU CHOLERA (64 m.). — LE REGIME ALIMENTAIRE EQUILIBRE (64 m.).

DU SON DESSINE

L'un des domaines de McLaren, celui du SON ANIME, ne va cesser de prendre de l'importance. En janvier 1949, il avait réuni dans une bande unique tous ses essais de son synthétique, réalisés à intervalles irréguliers depuis des années, récapitulant ainsi toutes les méthodes utilisées pour produire ces sons, avant de les perfectionner encore.

WORKSHOP EXPERIMENT IN ANIMATED SOUND, 227 mètres, 35 mm., N. et B., 8 Min., disponible en 16 mm. Négatif O.N.F.

La piste sonore a été imprimée non seulement au lieu normal qui permet la modulation du son mais également dans la partie réservée à l'image. Les spectateurs voient sur l'écran le dessin de ce qu'ils entendent.

Workshop Experiment in animated sound n'est pas un film destiné à la distribution générale, mais plutôt un mémento réservé à l'usage des *créateurs* qu'intéressent ces nouvelles méthodes de composition musicale et de création d'effets sonores. Le film rappelle également les étapes initiales qu'il a fallu franchir pour jeter les bases d'une technique souple.

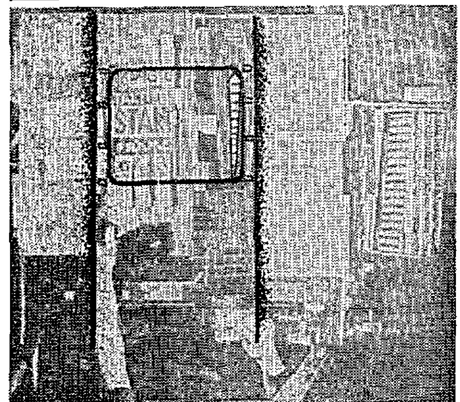
1. SON DESSINE A MEME LA PELLICULE

Cette méthode qui est la plus radicale appartient en propre à McLaren. Pas d'instrument de musique, pas de micro ni de caméra optique ou mécanique. On utilise seulement les outils traditionnels du peintre et du dessinateur : de l'encre, un pinceau et une plume.

On trace des traits et des taches de diverses *formes* sur la bande sonore d'une pellicule 35 mm vierge. Le rapprochement des traits détermine la hauteur du son : plus ils sont rapprochés plus le son est élevé. L'épaisseur des traits assure le volume : plus ils sont gras plus le son est fort. D'autre part la densité de l'encre peut aussi modifier le volume. L'encre de Chine produit un son fort. L'encre pâle un son faible. Le timbre du son dépend de la forme des traits et des taches. Les formes arrondies produisent des sons veloutés et les formes anguleuses des sons aigres.

On obtient par ce procédé des sons de percussion et des notes non soutenues qui constituent un petit orchestre de cliquetis, de bourdonnements, de flocs et de roulements de tambours d'une portée de cinq octaves chromatiques.





Après avoir dessiné le son à même la piste sonore, sur la pellicule, Norman McLaren le tourne, comme les motifs visuels d'un film d'animation, sur une table de prise de vue image par image. La seconde photo précise la répartition sur l'image filmée des différents éléments enregistrés : les indications de prise de vue se trouvent sur la partie image et l'unité graphique de figuration sonore sur l'aire étroite de la piste sonore.

---

2. UNITE SONORE TRACEE SUR DES CARTES.

Cette méthode d'enregistrement photographique, sur la piste sonore, d'équivalents graphiques du son, avec une caméra d'animation poursuit les expériences de Pfenniger (dans son film *Tonende Handschrift*).

On ne photographie qu'une image à la fois, comme pour le dessin animé. Les éléments à photographier sont disposés devant la caméra, de telle façon que leur image soit projetée sur la région de la pellicule réservée à la bande sonore.

Successivement sont utilisés pour donner des images sonores, des petits bouts de papiers sur fond noir déplacés pour chaque image, des ondes sinusoïdes tracées en blanc sur noir, des lignes en éventail tracées au crayon ou en blanc sur noir, etc.

1950

De retour au Canada McLaren participe au tournage de *A LA POINTE DE LA PLUME*, 35 mm., N. et B., 7 Min. Neg : O.N.F.

Ce film, qui sert d'introduction à *Points* et *Boucles* explique les procédés employés par McLaren pour réaliser des sons synthétiques dessinés sur la piste sonore en montrant les traces lumineuses que produit sur un oscilloscope, les notes d'une guitare, d'un tuba, du chant du coq et d'une voix humaine.

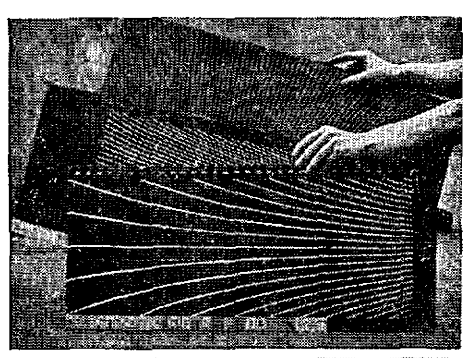
N'importe quelle vibration sonore peut être reproduite sur la bande sonore en motifs graphiques de formes variables qu'une cellule photo-électrique peut transformer de nouveau en son. « *Puisque les sons font un dessin sur le film, les dessins sur le film peuvent donner un son* ». Partant de ce principe, McLaren dessine devant nous, des sons, à même la pellicule et nous les fait entendre sur la moviola.

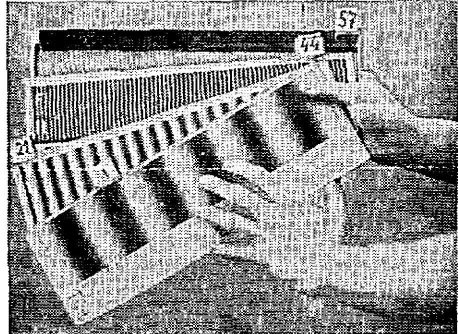
Mention honorable au Festival International du Film. Venise 1951.

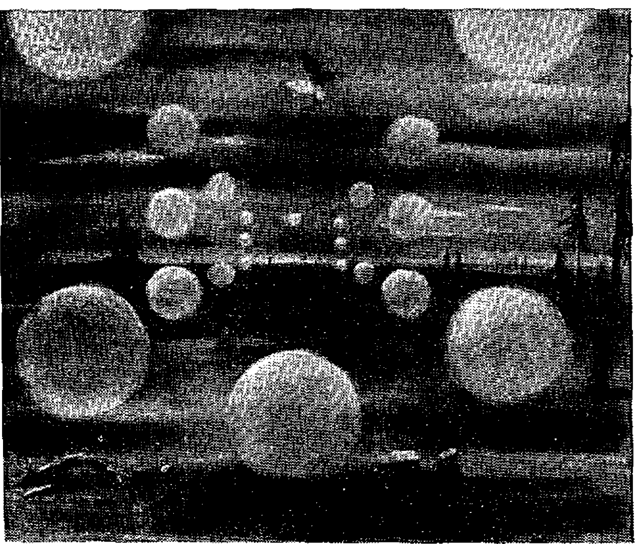
McLaren commence LE MERLE, mais l'abandonne...

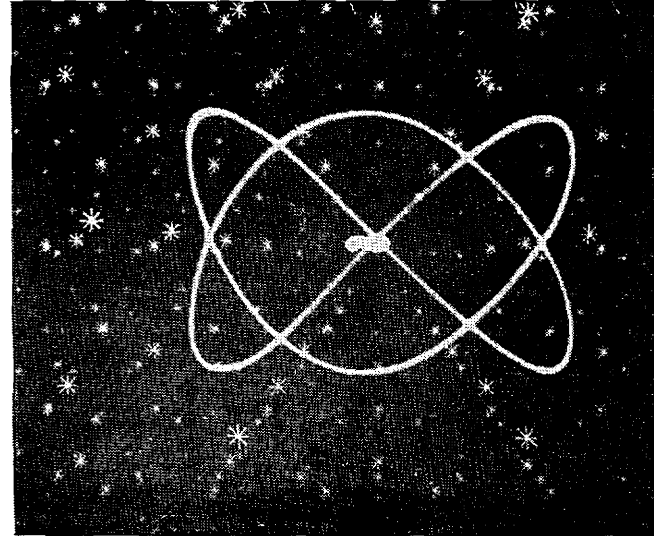
De même que, dans le son dessiné à même la pellicule, la qualité des traits et même celle de l'encre influent sur le caractère du son, toutes les équivalences graphiques du son : aire ou intensité variable, sinusoïde, éventail de lignes ou spectres, ont leur valeur particulière.

En faisant avancer horizontalement l'éventail de lignes et en ne photographiant qu'une mince bande verticale on obtient des notes de différentes hauteurs qui peuvent se succéder avec un chromatisme imperceptible. Les ondulations floues du bas, tournées verticalement, ont servi à l'enregistrement de l'orgue-mandoline de *Voisins*.









Le grand final de *Chalk River Ballet* envahi par les boules volant en perspective n'a pas été réalisé. Mais l'année suivante, pour *Around is Around*, McLaren faisait évoluer les serpents fascinants d'un oscillographe devant un ciel en relief peuplé de huit étages d'étoiles.

Puis il commence avec René Jodoin, CHALK RIVER BALLET, éloge abstrait d'une rivière canadienne dans laquelle on trouve de l'uranium.

Le film comprenait trois parties : dans la première une boule solitaire se partage ; dans la deuxième quelques boules évoluent dans l'espace, qui, dans la dernière, sont devenues une multitude. Les fonds se transforment continuellement par fondus enchaînés ou par modification du dessin devant la caméra.

Neuf minutes de ce film ont été tournées avant qu'il soit abandonné. Et sur la durée prévue des images les deux tiers du son synthétique ont été réalisés. Le vol des boules de la partie centrale a d'ailleurs été utilisé pour *Phantasy*.

1950, c'est aussi l'année de la naissance de « Gerald McBoing Boing » qui devait attirer l'attention sur les nouveaux styles de cartoons américains.

1951

EN TROIS DIMENSIONS

Depuis de nombreuses années, Mc Laren taquinait, à temps perdu, les possibilités de divergences et de convergences des yeux. Aux murs de son atelier, dans ses cartons, se trouvaient des « dessins en relief » : poules, paysages, abstractions en papiers collés, qui disposés sur des appareils très simples, retrouvaient leur volume. En jouant avec des miroirs et des feuilles de verre polarisées, McLaren songeait sérieusement à appliquer au cinéma d'animation ces procédés de synthèse stéréographique à partir de dessins plats quand le British Film Institute, inspiré par Raymond Spottiswoode, lui proposa de réaliser deux films stéréoscopiques qui seraient projetés lors du Festival de Grande-Bretagne. McLaren entreprend alors, avec Raymond J. Spottiswoode, également passionné par ces problèmes : *Now Is the Time, Around is Around*, et supervise *Twirligig* de Gretta Eckmann.

NOW IS THE TIME. 87 m., 35 mm. sonore. Technicolor, 3 min. Production O.N.F. en collaboration avec le British Film Institute.

Production, son, musique synthétique, réalisation par Norman McLaren.

Animation d'éléments en papiers découpés (perspective de nuages et de soleils), de dessins successifs cadrés dessinés à même la pellicule (personnage dansant) et animation par détermination de la quantité de parallaxe. Tourné en noir et tiré en couleurs déterminées au tirage. Staccato synthétique et relief sonore.

A ce film revenait la tâche difficile de présenter la stéréoscopie et la stéréophonie, à des non-initiés, d'une façon assez séduisante pour réduire la résistance inévitable du public à toute nouvelle expérience.

AROUND IS AROUND. 291 m. 35 mm. sonore. Technicolor anglais. 10 min. 1/2. Production : O.N.F., en collaboration avec le British Film Institute, pour le Festival de Grande-Bretagne.

Produit et réalisé par Norman McLaren, assisté par Evelyn Lambart. Oscillographie : Chester Beachell. Conseiller pour la stéréoscopie : Raymond J. Spottiswoode. Musique : Louis Applebaum.

Dans un infini d'étoiles et entre des portiques à perte de vue, se meuvent les formes en relief d'un oscillographe :

objets mathématiques, serpents fascinants dont les balancements réguliers deviennent hypnotiques.

Norman McLaren supervise également TWIRLIGIG (de to twirl : tourner). Production O.N.F. Réalisation : Gretta Eckmann, supervisé par Norman McLaren. Musique synthétique, composée et photographiée par Maurice Blackburn.

Twirligig est consacré à un petit personnage en spirale, qui tourne sur lui-même et qui, après des apparitions brusques et des étreintes fugitives, perd sa tête comme la poule de *Hen Hop*.

Gretta Eckmann, jeune cartographe habituée au dessin minutieux rencontre McLaren, alors qu'elle se trouvait provisoirement sans travail. Il a suffi que celui-ci lui montre sa machine à dessin-direct sur la pellicule et lui explique le principe du dessin animé à trois dimensions pour qu'elle entreprenne et mène à bien *Twirligig*. Gretta Eckmann construisit son propre pupitre qui à côté de l'instrument rustique et bricolé de McLaren était une véritable œuvre d'art.

Après ce film unique, Gretta Eckmann est malheureusement retournée au dessin publicitaire inanimé.

Au Festival de Grande-Bretagne, les deux films en relief de McLaren remportent un très grand succès. Le « Variéty » titre « Hit of the Festival » et un critique prophétique annonce : « *Tôt ou tard, les yeux d'Hollywood s'attacheront aux possibilités de la chair en trois dimensions.* »

On peut lire dans le « Bulletin Mensuel du British Film Institute » à propos de *Around is Around* : « Ce film resplendit dans tellement de directions qu'il est préférable d'en dresser une liste avant de distinguer celle qui n'est qu'un petit chemin pittoresque de celles qui mèneront très loin. »

...« L'abstraction qui gagne déjà beaucoup à être douée du mouvement cinématographique que vous fonce littéralement dessus grâce à une troisième dimension, en donnant l'impression que du bouleversant mariage des sons et des objets visuels peut naître une nouvelle forme d'art. Les tendances actuelles des peintres à l'exprimer en formes abstraites et celles de leurs exégètes qui utilisent le vocabulaire et appliquent même des disciplines musicales, montrent bien dans quelle direction le vent souffle. Mais jusqu'ici les tentatives se sont réduites à de petits morceaux de recherches isolées qui n'ont pas eu de suite et n'établissent aucune base solide. Le film peut avoir plus à gagner immédiatement, en explorant systématiquement les deux dimensions plutôt qu'en sautant immédiatement sur la troisième. Nous devons pourtant être reconnaisant de cette vision captivante des fredaines juvéniles d'une authentique forme d'art dans son enfance. »

Aux procédés classiques de figuration graphique du relief : le clair-obscur, la perspective et le trait de gravure (rendant tous par des moyens différents, la corporalité des objets que reproduit parfaitement la photographie), Norman McLaren ajoute la Plastique Stéréoscopique et l'Animation par détermination de la Parallaxe.

Créant un relief calculé, en mesurant la quantité de parallaxe sur la surface du film ou des dessins qui servent à son élaboration McLaren obtient des effets ayant la richesse et la précision habituelles de ses films, donnant des œuvres qui, contrairement à la plupart des films en prise de vue directe tridimensionnelle, contemporains de *Now is the time*, ne ridiculisent pas le cinéma en relief, au contraire.

La sensation de relief peut être obtenue par des *parallaxes de positions* en introduisant la parallaxe dans le dessin, soit par un déplacement latéral des éléments découpés du décor qui se situent différemment pour les deux images de chaque œil (nuages, soleils de *Now is The Time*), soit en perforant deux fois, différemment pour chaque œil les cellulos ou les fonds (les huit plans d'étoiles du fond de *Around is Around*).

On peut aussi avec un double tirage du même original, effectué pour chaque copie par une translation d'objectif obtenir les deux images réservées chacune à un œil (le petit bonhomme dessiné sur pellicule de *Now is the Time*).

La sensation de relief peut être également obtenue par des *parallaxes de temps*, notamment pour les actions horizontales. Les figures abstraites de l'oscillographe, les travellings de nuages et d'étoiles de *Around is Around* ont été doués du relief par *décalage de l'image* dans deux copies simultanées, en permettant, quand on voit une image de l'œil gauche de voir de l'œil droit l'image *suivante*.

Pour les figures en rotation se dirigeant vers le spectateur ou reculant vers le fond on combine la translation latérale de l'objectif avec le décalage de l'image. Dans *Around is Around* et *Twirligig* des images ont été « gelées » optiquement en répétant le même dessin au tirage et en faisant seulement varier la différence de parallaxe ce qui donnait au spectateur l'impression que l'objet dessiné avançait sans changer de grandeur, ce qui en fait, revenait à n'avancer que *dans la tête du spectateur*.

CARREFOUR DES ILLUSIONS

La portée de l'animation en relief dépasse celle d'un simple spectacle visuel, en pénétrant très audacieusement dans l'esprit du spectateur, ce qui est pour McLaren le plus passionnant des objectifs.

« Nous avons voulu éviter certains facteurs favorisant la profondeur mais d'essence non stéréoscopique qui interviennent couramment dans les autres films en relief : limite par opacité, lumières et ombres, pers-

pective chromatique des teintes et des tons, et, dans une certaine mesure le rapetissement dans les figures d'oscillographe (qui, néanmoins ont une perspective dynamique) afin de voir *à quel point et comment le cerveau dépend de ces facteurs pour appréhender la profondeur.* »

La réalisation de *Around is Around* mit en évidence de curieuses contradictions entre les lois du dessin perspectif et la sensation de relief produite par la détermination de parallaxe.

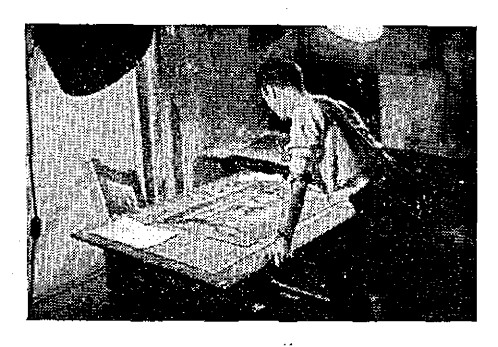
Dans le générique figure un anneau qui doit apparaître comme un demi-cylindre puisque la hauteur de l'objet dessiné est plus grande au milieu que sur les bords. Il se révéla qu'il était possible de contredire progressivement cette évidence en faisant varier la quantité de parallaxe. Mieux : l'interprétation de la forme pouvait dépendre de l'esprit du spectateur. Devant le même écran, les uns pouvaient parfaitement voir la perspective convexe d'un cylindre, d'autres au contraire ne saisir que la rotondité d'une forme concave, selon qu'ils se conformaient plus à leur impression rétinienne ou aux conclusions de leur esprit.

Grand maître de ces fastes tri-dimensionnels, McLaren avoue d'ailleurs modestement n'avoir presque jamais ressenti l'impression parallactique : « *Il m'était très difficile de voir la forme concave. Je ne saisissai toujours que la forme dessinée. Il faut croire que je ne suis pas très fort pour apprécier l'évidence parallactique.*

1952

A PHANTASY, 90 m., 16 mm. sonore Kodachrome, 8 min. Original O.N.F. Tiré en 35 mm. Musique de Maurice Blackburn, associant le saxophone et la musique synthétique. Dans un décor de rêve des objets presque animés, appartenant à des règnes imprécis se meuvent, tandis que des boules au comportement atomique dansent dans l'espace.

Film semi-abstrait, composé avec des dessins au pastel modifiés devant la caméra et des animations d'éléments découpés.



McLaren, cinéaste au fur et à mesure, se demande ce qu'il va bien pouvoir modifier dans son dessin pour continuer *Phantasy.*

Prix Spécial du Film Canadien 1953.

ESSAIS NOIR ET BLANC, DE PRISE DE VUES, IMAGE PAR IMAGE, DE PERSONNAGES VIVANTS.

Cette bande d'essai a servi à la préparation des *Voisins.* Quelques-unes des possibilités contenues dans cette bande sont encore inédites.

CHANTEFABLES

Toutes les œuvres précédentes de McLaren ont prouvé largement son aptitude peu ordinaire à soutenir l'intérêt avec une *matière* uniquement abstraite (*Caprice en Couleurs, Fiddle De Dee, Around is Around*) ou une figuration symbolique et décorative privée de liens narratifs (*Phantasy, Hen Hop*). Dans *Dots* et *Loops,* des lignes informes se comportent comme des personnages capables d'une psychologie rudimentaire. *Neighbours* profite de cette richesse visuelle propre à engager et à activer l'imagination, mais se présente aussi comme un petit apologue dramatique, riche en péripéties et en prolongements, en signalant un goût nouveau de McLaren pour les récits simples et construits que *Blinkity Blank* et *Histoire d'une Chaise* confirmeront.

NEIGHBOURS (LES VOISINS). 101 m., 16 mm. Kodachrome sonore 9 min. Tiré en 35 mm. Chef opérateur Wolf Koenig. Interprété par Jean Paul Ladouceur et Grant Munro. Musique synthétique et effets sonores, réalisation : Norman McLaren.

Dans ce film réalisé suivant la technique de la *stop-motion animation* les principes de l'animation tri-dimensionnelle sont appliqués à des acteurs dont le réalisateur fixe sur la pellicule des positions et attitudes successives, grâce aux instantanés photographiques d'une caméra, image par image.

Deux voisins vivent amicalement. Une fleur vient à pousser à la limite mitoyenne de leur propriété. Pour la possession de cette fleur, les deux amis en viendront à se battre à mort, après avoir détruit les maisons, tués les femmes et les enfants, comme à l'ordinaire.

Oscar pour succès exceptionnel dans la production documentaire (?). Academy of Motion Picture Arts and Science. Hollywood 1953. Prix spécial au Palmarès du Film Canadien, 1953.





Le geste de l'animateur est le même quand il faut faire avancer d'une image un élément de barrière sur la tombe des *Voisins* ou l'un des petits chiffres en carton de *One Two Three*.

TWO BAGATELLES 3 min. Couleur Kodachrome 16 mm., copie 35 Mm. Production : O.N.F. Pour utiliser un passage tourné pour *Les Voisins* et non retenu, McLaren entreprend *Two Bagatelles,* qui prolonge ses expériences dans le domaine de la stop motion animation.

Précédé d'un petit générique bègue en lettres découpées qui se mélangent et se réordonnent après quelques hésitations humoristiques et musicales, le film comprend :

1° Une petite valse : « On the Lawn », pour laquelle Grant Munro danse les jambes inertes, mais parcourant cependant le parc de *Voisins* à vive allure, accompagné par de la musique synthétique ;

2° Une marche rapide: « In the Backyard ». Tourné en quatre jours, ce film donne à Grant Munro l'occasion d'effectuer sur un air d'orgue de Barbarie une danse à transformations.

En octobre 1952, Norman McLaren part pour les Indes, à New-Delhi, pour prendre part à l'exécution d'un programme d'instruction dû à l'initiative de l'U.N.E.S.C.O. et du gouvernement de l'Inde. Son travail va, une fois encore, consister à apprendre à de jeunes artistes, la technique de la production de dessins animés et de films fixes destinés à la propagande des principes d'hygiène.

. A Hollywood. Norman McLaren est proclamé Art Director of the Year par la U. S. National Society of Art Directors.

Pendant ce temps-là, les films de McLaren passent en France le cap de l'Exploitation. En juillet 1952, Léonide Keigel présente au Broadway de Paris le programme des films en relief du Festival de Grande-Bretagne. Rank achètera « Neighbours ». Plus tard Festival Films exploitera « Blinkity Blank » avec « Marcelino Pan y Vino ».

1954

BLINKITY BLANK, 35 mm couleurs, 7 min. Négatif : O.N.F.

Musique : Improvisation dirigée de Maurice Blackburn réalisée avant l'image.

Interprètes : Clarinette : Bert Niosi, Basse : Lew Lewis, Flûte : Gordon Gay, Violoncelle : Isaac Namott, Hautbois : Perry Bauman ; Enregistrement : R. Beaudry et J. Champagne. Réalisation : Norman McLaren.

Palme d'Or au Festival de Cannes 1955.

Dans *Blinkity Blank* Norman McLaren emploie une technique extrêmement expéditive de gravure à même la pellicule sur une pellicule noire (voilée développée). Sur le vide (le *blank*) de la pellicule obscure il trace des images isolées ou des groupes d'images qui n'apparaîtront sur l'écran que de courts instants, comparables à des clignotements (*blink*).

De cette technique originale McLaren a tiré une expression condensée et spasmodique d'une très grande force visuelle. Avec des formes très simplifiées qu'implique l'espace limité sur lequel s'applique la gravure à même la pellicule, mais d'une étonnante finesse, McLaren nous raconte, avec une nette intention narratrice les amours orageuses de deux volatiles fantastiques. Il est demandé au public d'apporter à la compréhension littérale des signes qui éclatent sur l'écran une forte contribution personnelle qu'il rend tous les témoignages d'après film contradictoires.

1956

Le budget annuel total de Norman McLaren est maintenant de 20.000 $ qui doivent couvrir son salaire, toutes les recherches, frais de production, salaires et dépenses de ses films arrivés à l'état de première copie acceptée 35 et 16 mm.

Norman McLaren commence ONE TWO THREE.

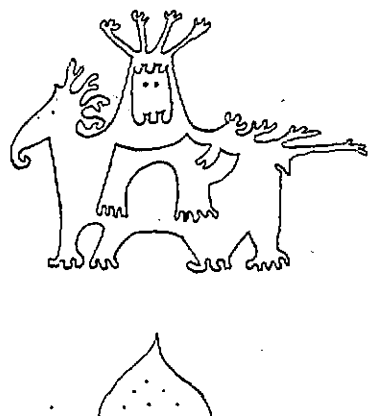
Les deux tiers de l'image sont tournés, mais le son n'est pas commencé. Si le film doit être fini, Evelyn Lambart terminera l'image pendant que McLaren composera le son.

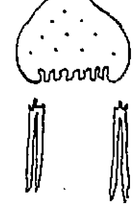
RYTHMETIC. 35 mm couleurs, 8 Min. Neg : O.N.F.

Réalisation : Norman McLaren, assisté par Evelyn Lambart.

Réalisé avec des chiffres découpés, *Rythmetic* est un petit cours énigmatique d'arithmétique élémentaire, imperturbable et fantaisiste, accompagné de son synthétique.

Comme dans *Five for Four*, mais en respectant beaucoup plus, grâce à l'inertie des éléments découpés, la rigueur conventionnelle des chiffres, McLaren leur donne une vie humoristique extrêmement originale.





Petit croquis indien de McLaren. 1953.

Long changement d'air au Mexique.

A son retour McLaren veut faire quelque chose de rapide. Il se relance dans le dessin et la peinture directe à même la pellicule avec des idées très nouvelles. Mais après une semaine de travail il abandonne ce projet. Les résultats étaient satisfaisants mais leur ensemble ne constituerait jamais un film.

C'est alors qu'il entreprend HISTOIRE D'UNE CHAISE avec Claude Jutra, comédien-mime et réalisateur canadien qui depuis 1955 travaille à l'O.N.F., notamment pour des productions télévisées.

1957

CHAIRY TALE (HISTOIRE D'UNE CHAISE) 303 m. 35 mm. sonore N. et B., 10 min. Production : O.N.F.

Direction : Norman McLaren. Co-direction et interprétation : Claude Jutra. Direction musicale : Ravi Shankar (cythare) avec Chatur Lal (tablà) et Modu Mullick (cymbale). Assistance de production et animation de la chaise : Evelyn Lambart. Production et assistance technique : Herbert D. Taylor. Assistant de production musicale : Maurice Blackburn. Enregistrement : Joseph Champagne. Production : Thomas Daly.

Chairy Tale est l'histoire de la révolte imprévisible d'une chaise de cuisine qui refuse brusquement d'assumer son destin de chaise. L'homme s'étonne d'abord, puis s'indigne, se met en colère, veut faire violence à la chaise qui de son côté se défend, éjecte, bafoue le dominateur. L'homme essaye la douceur, la ruse, la persuasion. Il devra presque ensorceler la chaise, il faudra même qu'il lui accorde de s'asseoir sur lui rien qu'une fois pour que celle-ci accepte d'assumer à nouveau sa fonction de siège. Après une lutte furibonde ou féline et quelques concessions réciproques l'ordre établi triomphe.

Pour l'imagination en perpétuelle activité de McLaren chaque détail d'un film en réalisation pourrait devenir tout un film. *Chairy Tale* est parti de l'entrée des deux chaises longues de *Neighbours* pour lesquelles McLaren a eu tout de suite envie de susciter une idylle ou une bataille rangée. C'est en cherchant toujours à simplifier qu'il a abandonné les embarrassants jambages des chaises longues pour choisir la plus simple des chaises de cuisine.

Dépouillé de tout commentaire et de variations de lieu, le film a été tourné sans construction musicale préalable, comme un film muet, pas toujours image par image, ayant recours à différentes vitesses d'accéléré.

Claude Jutra, comédien et mime a peut-être entraîné *Chairy Tale* vers la pantomime et l'expression corporelle, donnant au film un bonheur chaplinien qui ravira tous les publics. Mais cette œuvre en assumant ces éléments pantomimiques confirme la nouvelle tendance narrative que lon observe chez McLaren, depuis *Neighbours*.

PROJETS

Après sa présence au Jury du Festival de Berlin, son pasage à Paris, à Rome, à Londres et à Stirling, McLaren

s'est retrouvé à Montréal devant ses projets.

Celui d'un film-ballet dans lequel deux personnages vivants utiliseraient et développeraient des mouvements et des rythmes expérimentés pendant les essais pour *Les Voisins*. McLaren souhaiterait aussi faire un film sur le paysage canadien, selon la technique de *C'est l'Aviron* et de *La Poulette Grise*, en ayant recours à de grands contrastes de vitesse, de dynamisme et d échelle.

Mais derrière ces sages projets s'en cachent d'autres plus ambitieux. Depuis *Les Voisins* l'expérience de la diversité matérielle du cinéma d'animation n'est plus au premier plan des préoccupations de McLaren. Mais, bien que nettement avantagé depuis peu, le scénario ne va pas non plus monopoliser toute son attention. Ce sont les illusions d'optique mises en évidence par les films en relief qui passionnent surtout McLaren, ainsi que les mécanismes de la signification des signes et de leur compréhension.

« *J'aimerai beaucoup réaliser un film qui serait consacré aux rapports de la vue et de la conscience. Il se passe beaucoup de choses entre la rétine et la conscience. Tout se présente à l'esprit et c'est lui qui choisit. Nous voyons autant avec notre cerveau qu'avec nos yeux. On peut classer les différents chemins par lesquels l'esprit groupe, sélectionne et interprète les informations, de la pure forme dépourvue de toute association jusqu'aux symboles.* »

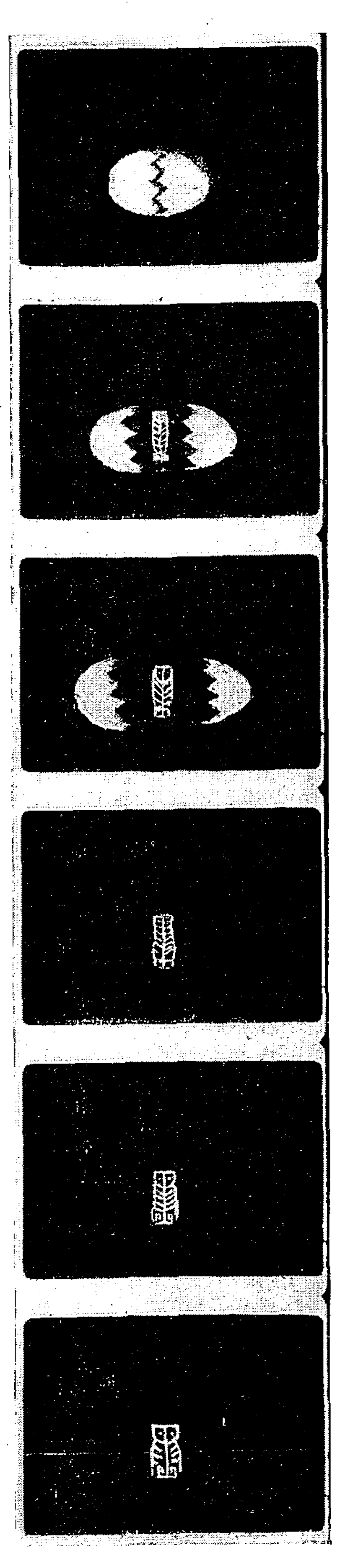
Dès son retour, McLaren s'est mis à retourner *Le Merle*, un fim qu'il avait abandonné et dans lequel il illustre une chanson, enregistrée en même temps que *La Poulette Grise*, avec une animation de personnages en papiers découpés articulés.

Evelyn Lambart, de son côté, construit une machine perfectionnée pour l'enregistrement du son animé et dessine une nouvelle collection de cartes de fréquences et de timbres.

McLaren reprendra sans doute, après *Le Merle*, la réalisation de *One Two Three*.

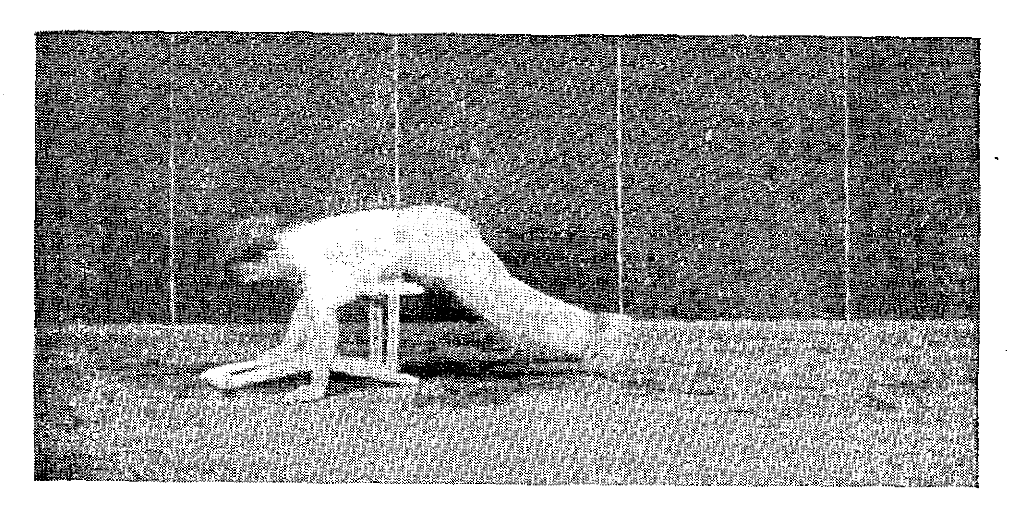
P.-S. — Cette bio-filmographie sommaire établie en vue de faciliter la discussion et la quête d'information se prête certainement à des modifications et à des compléments d'information.

Dans le N° 79, dès la page 7, une erreur de frappe a transformé Stirling, le nom de la ville natale de McLaren en Sterling.



Blinkity Blank est peut-être un poème dédié à l'apparition de la « Nouvelle Vague ».

MYSTÈRE D'UN CINÉMA INSTRUMENTAL



C'est, sans doute, pour rester fidèle à son vide esthétique que McLaren a supprimé de son *Histoire d'une Chaise* cette image qui, effectivement, ne prêtait pas à confusion.

1. La question du cœur

La pétulante technicité de Norman McLaren peut satisfaire une manie bricolante semblable à celle des constructeurs de modèles réduits qu'enchantent des petites subtilités concernant le balsa, la colle ou les bouts de zinc. Mais il lui est plus difficile d'enthousiasmer certains vaillants humanistes que ces manipulations ne peuvent retenir. Aussi, à propos de *Hen Hop* ou de *Fiddle De Dee* il n'est pas rare que soit évoqué le spectre de la science sans conscience et de l'art pour l'art, à moins que ne soit clairement posée la question du cœur. La cuisine de McLaren apparaît alors inutile, gratuite, inhumaine et desséchante. Il m'est arrivé d'entendre un spectateur scandalisé murmurer, avec la bonne conscience responsable d'un petit Jdanov : « *Cela ne devrait pas être permis.* »

Néanmoins l'obstination de McLaren est intimidante. Et les critiques français, à l'exception de quelques partisans intarissables, n'ont jamais pris sérieusement la peine d'analyser leur plaisir ou de détailler leurs réticences. C'est dans un article paru le 6 mars 1957 dans « L'Yonne Républicaine » que l'on peut trouver la plus belle rapsodie critique non entièrement favorable écrite au sujet de McLaren.

1. **INDIFFERENCE POUR LES « PRODUITS DE LABORATOIRE », DEDAIN POUR LES EXPERIENCES PURES, LES EXERCICES DE STYLE ET LES SENSATIONS QUI DELAISSENT L'AME.**

« Fiddle De Dee » est une expérience de laboratoire. Je ne pense pas que cette bande puisse prétendre à autre chose. Le film apparaît comme un plaisir externe, gratuit. Des bandes de couleur passent à un rythme échevelé sur une musique assez insolite. Cette suite de sensations extrêmement rapides, pour aussi agréables qu'elles puissent être ne dépasse jamais le stade des sensations N'y cherchons surtout pas un sens, un but, un objet caché. Il n'y en a pas. McLaren a, je crois, cherché avant tout les limites de son art. Mais il semble bien qu'il ait débouché sur du vide. « Fiddle De Dee » est un exercice de style. »

2. **ART IN-HUMAIN ET A-SOCIAL, POUR LE CINEMA IM-PASSE.**

« Le Cinéma serait tout de même limité s'il s'en tenait à cette formule, et, bien que ce film soit, je crois, la plus belle et la plus frappante démonstration de la définition d'Abel

Gance : « Le Cinéma c'est la musique de la lumière ». Au Cinéma, art éminemment social, moins que tout autre « Caprice en couleurs » n'apporte précisément rien, hors de simples sensations esthétiques, alors que l'art peut et doit donner quelque chose à l'homme. Considérer le pur plaisir esthétique comme fin c'est abstraire l'art dans l'homme, en faire un absolu, le définir en quelque sorte... Quel message lance McLaren ? Il chante en couleur et en mouvement, mais il ne dit rien. C'est beau mais très vide. Les préoccupations de McLaren semblent purement esthétiques et, n'en déplaise à tous les artistes, c'est ce que je lui reproche. Il est vide d'autres sens et l'insolite, le jamais-vu, la technique stupéfiante, la virtuosité, le génie du beau même, ne cache rien, n'offre rien. »

3. ENFIN LE BOUQUET : APTITUDE DES ESPRITS A RAMENER L'INCONNU AU CONNU ET « BLINKITY BLANK » A MARTINE CAROL.

« Dans « Blinkity Blank » pas de couleurs, les dessins étant effectués sur de la pellicule noire. Quelques dessins blancs surgissent à intervalles réguliers, avec la plus extrême soudaineté et absolument rien à quoi le spectateur effaré puisse se raccrocher. Comment ne pas crier au snobisme et à l'aveuglement du jury de Cannes, à l'imposture et au surfait de ceux qui veulent voir ici le Cinéma de demain. L'ESPRIT CRITIQUE NE PEUT MEME PAS S'EXERCER. Il n'y a pas à critiquer. La tâche est plus aisée lorsqu'il s'agit de Martine Carol. Ici rien de positif ni de négatif. Une simple explosion mais sans conséquence ni prolongation logique. Simple démonstration d'une éblouissante virtuosité technique au sujet du vide. Comment ne pas reconnaître l'impuissance de McLaren à annoncer quelque chose d'intelligible, de cohérent ou même quelque chose seulement, quoi que ce soit. *Blinkity Blank* est le chef-d'œuvre de l'art gratuit, sans aucun contexte qu'il soit social ou simplement humain. Si l'inintelligible, la mystification, le vide sont des critères, alors *Blinkity Blank* est le summum. »

ET POUR FINIR UN PEU DE PLATITUDE SPIRITUALISTE EXTRAITE DU JOURNAL « L'ESSOR » DU PRINTEMPS 56.

...Ce critique considère *Blinkity Blank*... comme le suprême aboutissement du cinéma d'animation. Sans doute a-t-il raison si l'on se place au point de vue uniquement technique. Il nous dit ensuite que cette bande parle à tous nos sens. Certes, mais elle ne parle qu'à nos sens. Et non seulement elle leur parle, mais encore elle les attaque, elle les brutalise. Et ce faisant, elle brutalise également tout ce qui est supérieur en nous. Car elle nous saisit à tel point physiquement qu'il ne reste rien d'autre que la douleur physique... Mais enfin et encore, ne sommes-nous faits que d'os, de chair et de sang et de nerfs. Où reste l'Homme, pas celui qui passe, mais celui qui est éternel ? Celui que j'ai senti grignoté par ces images ?... Aucune métaphysique n'est présente, voire respectée. L'enfer ce pourrait bien être une séance ininterrompue de *Blinkity Blank.*

A CEUX QUI VEULENT DE L'HUMAIN

Que penser d'un rigorisme qui réprime volontiers toute jouissance sensorielle provenant de l'écran, refusant stupidement au cinéma ce que l'on accorde à la gastronomie avec une secrète vanité de civilisé. Pourquoi les gourmets de l'œil n'auraient pas des droits comme les humeurs de vins fins et les déglutineurs de volailles ? Est-ce simplement parce que le cinéma courant, surtout celui de prise de vue directe n'use pas souvent de semblable liberté ?

Le poids des contraintes que supporte l'expression cinématographique dépasse de beaucoup celui habituellement toléré par les autres arts. On comprend que le Cinéma passionne les anthropologues en ce qu'il met en vitrine l'être esclave de tous ses ustensiles et des fonctionnements, de son langage et de ses formes de sensibilités les plus conditionnées. Pris entre le paraître usiné des acteurs et les modes, les peurs, notions momentanées du bien et du mal en usage dans la principauté, il est parfois donné à certains exigeants de se sentir grignotés comme le critique de *Blinkity Blank*. Et le cinéma d'acteur et de photographie animée qui pourrait être un prodigieux laboratoire de comportement, une école du regard, se fige en un produit de tous les dressages et de toutes les contagions, honorant sans restrictions la vénérable gratuité des routines et des croyances provisoires.

Certes, les feux d'artifices tirés par McLaren sont aussi des démonstrations de pure dynamique sensuelle. Mais le Cinéma a-t-il mieux à nous proposer ? Sans la nécessité de faire court, l'occasion serait bonne d'analyser de près ce que recouvre l'impression de réalité procurée par l'image cinématographique. La confiance immodérée que certains esprits distingués portent à un cinéma pensant, humaniste, utile à l'homme mérite d'être critiquée et les rapports ingénus établis entre le cinéma et l'action contestés. Il ne serait pas inutile de situer l'enthousiasme de toute une critique cinématographique exhaustive qui prenant le cinéma, seulement pour ce qu'il est maintenant, admirent et vantent des « visions du monde » en les accompagnant de rêveries théoriques qu'un petit progrès de morale ou de conscience suffirait à rendre irrecevables.



Dans les films de McLaren tous les règnes arrivent.

Le *rôle précurseur de la conscience sensible* s'appliquant aux fables et aux constructions dramatiques n'est pas à dédaigner. Mais les émotions qui naissent du flux hypnotique de l'image cinématographique sont par trop interchangeables pour être formatrices. Elles prêtent plus au vague à l'âme et aux régressions émotives qu'à l'information et à la prise de conscience efficace.

Parmi les hautes émotions mystiques, psychologiques, religieuses ou politiques que nous procure le cinéma que de foutaises quant à la mise en acte. Que d'imposture spirituelle chez ce janséniste encensé dont le Port-Royal ne risque pas d'être démoli, que d'ascèses tirées à quatre épingles qu'*aucune vision ni tentation* incongrue ne viennent jamais embarrasser.

Peut-on appeler politique un cinéma qui nous montre les spasmes d'une révolution, le pathétique des levées en masse ou la passion filiale que l'on porte au chef. Cette bouleversante éloquence n'annonce aucune promotion politique concrète, ne montre jamais les luttes déterminantes des minorités capables, les dégâts imprévus, le saute-mouton des notables sur le dos des conceptions et des pouvoirs.

Social, le cinéma suscite des opinions agréables, nous offre des émotions de responsabilité sociale ou de charité catholique mais peu de moyens de revendication ou d'*instauration*.

Dans toutes les directions le cinéma nous fournit essentiellement des impressions de valeur égale mais qui ne sont méprisées que dans le film policier. Il nous procure des émotions alors qu'on manque d'antagonismes compétents et de décisions insérées. Il nous propose l'attendrissement quand il faut la colère, et la colère quand le temps des propositions est venu.

Il est difficile de se contenter de ces gâteries en se répétant que le beau est la splendeur du bien. *Et quant à s'en tenir à la pure* cenesthésie il vaut mieux ne pas tenter de la commenter et de la recommander en termes d'action et de jugement, en reconnaissant aux films des mérites politiques, religieux ou philosophiques qu'ils n'ont pas. C'est à partir d'une chorégraphie de signes consciente de sa valeur avant tout viscérale et de ses limites conjecturales que McLaren légitime son expression.

LA VIE ANONYME

Le dessin animé semble se passer difficilement d'anthropomorphisme. L'animisme que l'animated cartoon prête aux choses se traduit avant tout par des mouvements humains : les arbres lèvent les bras, les autos ont des yeux. Les animaux ont tous tendances à être plantigrades et à se servir de leur bras. Les héros préférés Bugs Bunny, Donald ont des réflexes psychologiques, des réactions coutumières.

Comme la plupart de ses confrères en animation Norman McLaren n'échappe pas à l'anthropomorphisme. Mais, dans ses films, le vivant ne s'applique pas à des êtres familiers. Il évoque le bon naturel sans façon des bactéries protozoaires ou cœlentérés, que nous n'avons pas souvent l'occasion de rencontrer (*Dots, Loops, Caprice en Couleurs*). A moins qu'il ne s'agisse de signes conventionnels auxquels McLaren donne une spontanéité inattendue : le $ de *Dollar Dance* ou les chiffres de *Five For Four* ou de *Rythmetic*.

A l'aide de ces personnages McLaren règle le spectacle de la Vie Anonyme et dans le cadre d'une psychologie élémentaire dénuée de tout rituel local proclame la similitude foncière des êtres organisés. Sa représentation de la vie échappe à tous les *moules sociaux*. Et *en exploitant* les ressources de ce riche Zoomorphisme McLaren n'omet aucune des propriétés fondamentales de la matière vivante : émotivité, besoin, réaction, plasticité, excitabilité, dépression, mobilité.

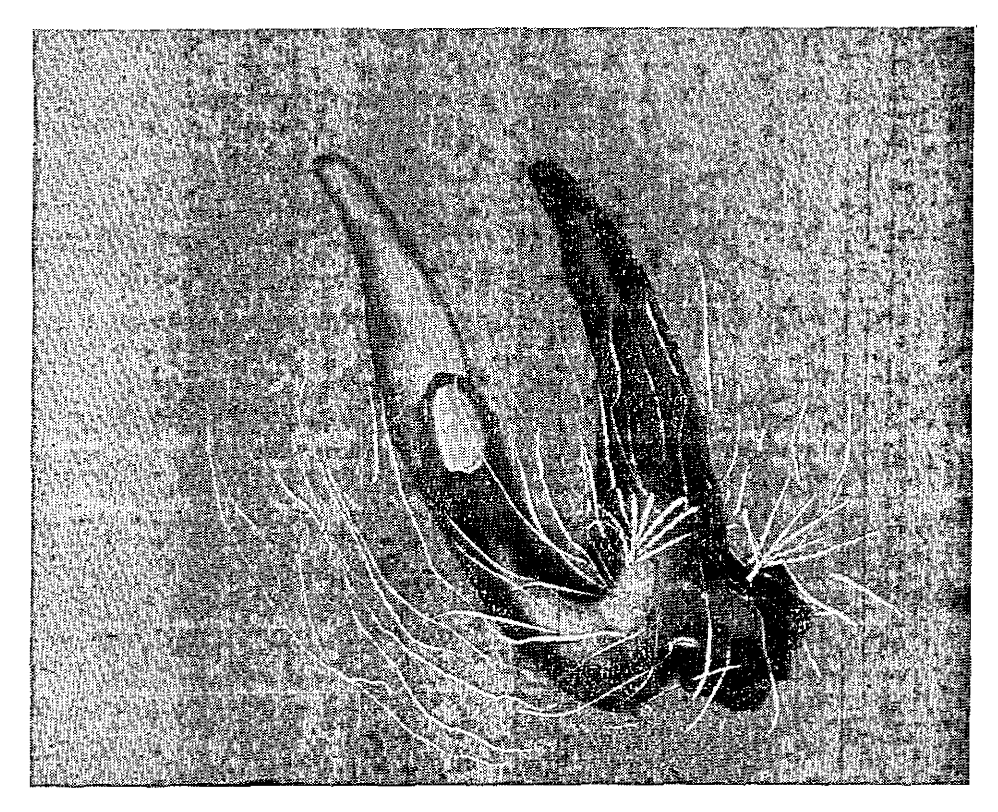
Les extravagances de l'amour ont aussi leur part. McLaren n'oublie ni le raptus amoureux ni la génération, ni le fractionnement en de nouveaux individus.

On a reproché à McLaren de placer l'amour sur le plan de l'œuf, qui effectivement apparait souvent dans ses œuvres. Mais la mécanique de l'œuf justement peut être jugée aussi importante et moins fugace que les rituels de l'amour courtois, inventions beaucoup plus récentes et déjà périmées. Parmi tant de refrains idéologiques ou affectifs que nous présente le cinéma, les petits entractes de vie fondamentale et irraisonnée de McLaren possèdent bien des charmes. Car telle est la rassurante généralité de cette comédie humaine sans illusion ; aucun des personnages ne se croit obligé de nous donner les bonnes raisons de son appétit, de son agressivité ou de sa peur. Et l'on ne quitte pas l'essentiel : quelques manifestations organiques ou motrices et la formidable dramaturgie du biologique : irritabilité, plaisir, douleur, crainte, colère...

DE SON VIVANT

Dans une prase qui aurait pu servir d'introduction à un conte d'Andersen, McLaren proclame que : « ... *l'imagination est faite pour voyager, soit vers l'Est ou à l'Ouest, en haut, en bas, en avant, en arrière...* ». Lapalisse n'aurait pas mieux dit. Mais aurait-il su faire filer la barque de *C'est l'Aviron* entre des ilots vite disparus, permettre aux boules de *Phantasy* de se lancer dans l'espace et à la poule de *Hen Hop* d'avancer, de reculer, de sauter sur le bord du cadre et d'aller même jusqu'à détricoter son contour.

Les personnages de McLaren réduits à des formes simples et définies par des traits peu nombreux sont avant tout créés pour le mouvement. La superpo-



Dans *Caprice en Couleurs,* aux lieu et place des moules sociaux, cet hydrozoaire inédit mais jubilant cabriole sur les arpèges d'Oscar Peterson.

sition des dessins successifs effectués à même la pellicule ne peut être aussi parfaite que lorsqu'on utilise la technique du dessin animé sur cellulo. Aussi, tous les traits essentiellement kinétiques, sont agités d'un tremblement vivant. Il semble que rien ne pouvait empêcher les lettres du générique de *Hen Hop* de vivre et de se quereller pour des questions de préséance. Dans les films de McLaren, on ne trouve pas de plans coupés ou de fondus reliant une scène à une autre. Composés d'un très long plan ils se déroulent sans interruption, du début jusqu'à la fin.

En commençant un film, McLaren ne sait pas toujours comment il finira. Il avance dans l'ordre naturel des séquences ce qui lui donne la possibilité d'IMPROVISER le mouvement. Ses créations gagnent par cette méthode un naturel et une spontanéité qui échappe au dessin animé normal pour lequel chaque scène passe entre les mains d'un grand nombre de dessinateurs privés d'initiative.

« *Au moment de dessiner le film, la plus grande part de l'animation n'est pas préméditée mais évolue simplement de jour en jour, suivant le moment exact auquel je l'ai dessiné. Les attributs concrets et imaginaires proviennent d'un courant subconscient que je me garde bien de contrôler. SEUL LE TEMPS DU MOUVEMENT EST CONSCIENCIEUSEMENT DETERMINE AFIN D'ASSURER LES RAPPORTS AVEC LA MUSIQUE.* » Autrefois, McSennett, autre cinéaste canadien partait tourner ses immortelles « two reels » dans les ruelles d'Hollywood avec un simple canevas dans sa poche, qui tenait habituellement sur une feuille d'agenda.

A l'occasion de chaque nouveau film et de chaque technique, McLaren doit poursuivre cette spontanéité avec de nouvelles ruses. Sur son pupitre à dessin sur pellicule, il parvient à dessiner les motifs tous différents qui doivent garnir les petits cadres successifs du film, presque à main levée, à une vitesse étonnante.

Mais pour *Histoire d'une Chaise*, la stratégie est bien différente, car il s'agit d'un film d'animation réalisé avec des éléments de prise de vue directe : un studio, des objets et un interprète dont les mouvements devaient être enregistrés image par image. A la réalisation, il apparut que l'inertie de la chaise gênait l'animation de ses réactions et de ses gestes. Rien ne fut satisfaisant jusqu'à ce que McLaren se décide à utiliser des fils dont la manipulation fut confiée à Evelyn Lambart. La chaise fut animée souvent avec des mouvements continus, enregistrés à des vitesses différentes : 8, 12, 34 ou 2 images-seconde, et son comportement devint nettement plus naturel.

De tous les miracles de l'écran, l'apparition de la spontanéité est sans doute le plus rare. Et de temps en temps, un soubresaut de Goofy, le plus extraordinaire personnage de Disney, une entrée de Groucho Marx, les petits franciscains de Rossellini ou la surprise d'un fragment d'actualité ne suffisent pas à calmer notre faim. Aussi le constant naturel et l'incessante spontanéité des créations de McLaren nous reposent délicieusement des comédiens et de leur adresse imbattable d'hommes regardés, comme de la perfection appréciable mais égale des cartoons bien usinés d'Hollywood.

LIBERTE D'INTERPRETATION

Par l'éclairage et le mouvement qu'il donne à ses motifs dessinés, Norman McLaren permet aux thèmes et aux symboles de ses films d'atteindre à la généralité de la vie onirique. Les enchaînements d'images dans *La Poulette Grise*, la vie mystérieuse décrite dans *Fantasy on a 19 the Century Painting* montrent son attachement à un véritable réalisme onirique.

Aussi les drames abstraits de ce créateur engagent l'imagination, exigeant des spectateurs une contribution précise qu'ils n'étaient pas habitués à fournir. On peut considérer les éléments visuels de *Blinkity Blank*, de *Hoppity Pop*, ou de *Boogie-Doodle* comme les taches d'encre des tests de Rorschach. En l'absence d'apparence superficielle et commode il faut que chacun donne *sa* petite explication, exactement comme un critique chevronné.

La variété des témoignages que l'on peut recueillir après une projection de *Blinkity Blank* est étonnante. L'un a cru voir les amours d'oiseaux fantastiques, d'autres une prophétie pessimiste consacrée à la bombe atomique. Le biologiste a saisi un conflit darwinien, le psychanaliste un conflit existentiel et de même le moraliste, l'historien, le philosophe, le rugbyman peuvent entourer les images du contexte de leur pensée. Et sans être essentielles à l'œuvre ces analogies personnelles accroissent l'impression produite par le déroulement du film.

Ainsi un film, comble du « gratuit » peut inspirer et suggérer des impressions complexes à ceux qui peuvent se passer d'idées toutes faites.

MCLAREN SOI-MEME

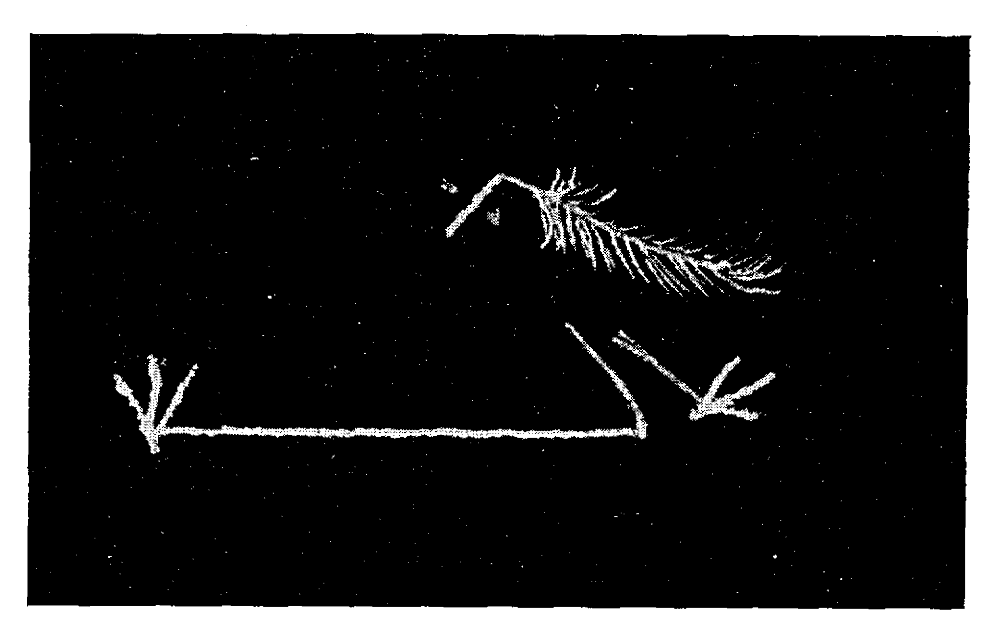
Il n'est pas nécessaire de revoir tous les films de Norman McLaren dans leur ordre chronologique pour sentir que ce qu'il nous présente n'est pas un jeu de formes pures et désincarnées. L'innocence à toute épreuve des justiciers de l'humain n'est pas de trop pour que passent inaperçus des symboles d'une transparence à ne pas mettre devant tous les fauteuils pensants. La permanence des thèmes et des motifs indiquent plus qu'un attrait pour les domaines de l'inconscient, elle témoigne d'une fidélité d'auteur, comptable d'une réalité personnelle soigneusement et obstinément exprimée. Aux reproches de vide incohérent qui sont parfois adressés aux œuvres de McLaren il serait plus censé de substituer des diagnostics de schizophrénie ou d'égocentrisme abusif si la valeur générale des films ne prouvait pas que l'art de McLaren est bien autre chose qu'un refuge imaginatif.

Ses images ont des points de départ biographiques précis et sont fondées sur une réalité personnelle consciente et inconsciente. A l'expression figée, transcrite, reconstituée du cinéma habituel McLaren oppose un lyrisme d'une bouleversante franchise qui relie directement l'œuvre créée aux secrets de la conscience affective. McLaren sait ce qu'il doit à ce qu'il ignore en lui : *« Quand je rate mon travail c'est que j'ai mis trop de conscience. »*

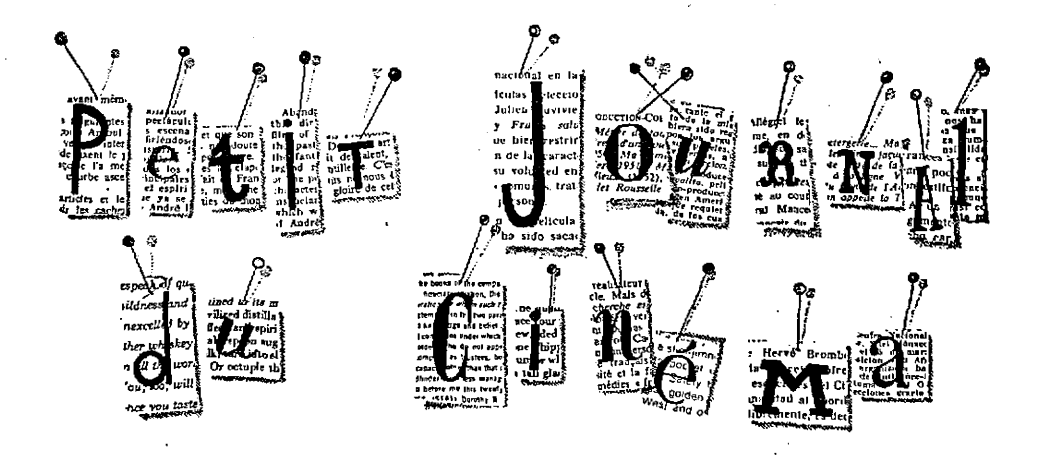
Ne dépendant que d'un créateur, livrés à un petit nombre d'outils, les réactions verbales du poète, les élans manuels du peintre parviennent à rendre compte de synthèses intérieures lyriques qui échappent forcément à l'outillage et au personnel du Septième Art. En nous communiquant des mouvements intraduisibles et des signes encore dépourvus de sens, les images immédiates de McLaren font entrer sur l'écran une expérience poétique qu'aucune autre forme de cinéma n'aurait pu transmettre.

(*à suivre*)

André MARTIN



Alors que les dernières écritures photographiques disparaissent, McLaren nous dispense, avec *Blinkity Blank*, des joies paléographiques. Pliant sa gravure au cadre exigu de l'image (les caractères chinois étaient tracés dans un carré idéal) et utilisant les réactions de l'émulsion déchirée (les contours de l'écriture cunéiforme étaient aigus pour mieux résister à la cuisson des briques porteuses de texte), il retrouve l'émotion des premières écritures.



CONTRIBUTION A UN RENOIR GENERAL

Peut-être ne faut-il pas omettre dans une biographie détaillée de Jean Renoir, de parler d'un film de Rochus Gliese : *A la chasse à la fortune*. Ce film n'entre évidemment pas dans l'œuvre complète de Renoir, mais fait partie de l'itinéraire de son existence, motivant notamment quelques semaines des deux ans d'inactivité qui séparent *La P'tite Lili* de *On Purge Bébé*.

Il est rarement question de *A la Chasse à la Fortune*. Et je ne le connais, il faut bien l'avouer, que par quelques vagues coupures de presse et par ce que m'en a dit Berthold



Jean Renoir, régisseur municipal autoritaire, dirigeant Berthold Bartosch, forain de cinéma

Bartosch. Ce film ajoute cependant quelques lignes à l'histoire du rayonnement cinématographique du Vieux-Colombier.

Parce que tout se tient, il faut d'abord dire qu'en 1923 Carl Koch (qui sera co-scénariste et dialoguiste de *La Marseillaise*, de *La Règle du Jeu* et qui terminera *La Tosca*) épouse Lotte Reiniger, puis fonde avec elle une société de production : la Coménius Film, qui place ses ambitions artistiques sous l'invocation du grand pédagogue tchèque. Le premier film produit sera *Le Prince Achmed*, film de silhouettes animées image par image, réalisé par Lotte Reiniger, avec Berthold Bartosch, Alexander Kardan, Walt Ruttman.

En 1926, Renoir, venu présenter *Nana* à Berlin fait connaissance de Lotte Reiniger, de Kock et de Bartosch. En avril 1928, Lotte Reininger, Koch, Bartosch, Brecht et Kurt Weil vont passer des vacances à Bandol (Weil et Brecht y finiront *L'Opéra de Quat' Sous*). Mais tandis que Brecht partait en voiture pour le Midi, Koch, Bartosch, Weil et Lotte Reiniger s'arrêtent quelques jours à Paris, revoient Renoir, font connaissance de Jean Tedesco et du Vieux-Colombier (où Bartosch tournera plus tard *L'Idée*) et voient les derniers films de Renoir.

Enfin, en automne 1929, la Coménius Film entreprend la réalisation d'un curieux projet *La Chasse à la Fortune* dont la mise en scène sera confiée à Rochus Gliese (décorateur de plusieurs films de Paul Wegner et Murnau). Le film tourné en partie dans le Midi de la France, entre Toulon et Cassis et à Berlin, comprenait également de nombreux passages de silhouettes animées réalisés par Lotte Reiniger et Berthold Bartosch.

Il retraçait les aventures d'un montreur de cinéma ambulant qui malgré de nombreuses difficultés cherche à présenter un film d'animation fantastique dans lequel une fortune baladeuse, généreuse comme la Loterie Nationale, transforme le sort des humains sur



Catherine Hessling partageait la vedette de A la chasse à la fortune, **avec Berthold Bartosch qui, pour ce film, n'a pas eu plus de chance que pour** L'Idée **ou** Saint François

son passage. De perpétuels incidents de projection ramènent de l'animation au jeu des interprètes vivants.

A cette époque on faisait souvent les films entre amis. Lors du tournage de *A la Chasse à la Fortune* tout le monde était un peu acteur et metteur en scè.ne. Catherine Hessling, grande amoureuse et Berthold Bartosch, jeune premier se partagaient la vedette. La femme de Jean Tedesco interprètait aussi un petit rôle et Brecht faillit même jouer dans le film. Jean Renoir détenait le rôle d'un homme important et affairé, le placier officiel des forains, au cours des séquences de foire tournées à Toulon et des décors et intérieurs réalisés à Berlin. Ce monde de toiles peintes, de fantasmagorie et d'automates n'était pas fait pour lui déplaire.

Le film était sonore, synchronisé sur disque selon un procédé aussi audacieux que nouveau, mais pas encore au point. Tiré à cinquante copies il fut présenté à Berlin. Mais des accidents mécaniques firent de cette première une catastrophe qui engloutit le film sans appel. Réalisée en muet, cette œuvre serait encore aujourd'hui une curiosité de cinémathèque, peut-être même un chef-d'œuvre. Carl Koch et Jean Tedesco pourraient à ce sujet nous fournir des précisions et des confirmations utiles. — A.M.

NOIRS DESSINS ANIMES D'INTENTIONS

Il est d'usage d'opposer les dessins animés soviétiques (édifiants, moralisateurs) à ceux d'Hollywood (divertissants, ne visant qu'à faire rire.) France Roche se rendit célèbre par cette définition *« dans un dessin animé soviétique cinq oiseaux chantent sur une branche; dans un dessin animé américain, quatre oiseaux chantent et le cinquième fait des conneries ! »*

Dans le JOURNAL DU DIMANCHE du 2 février 1958, un long article est consacré à Wernher von Braun savant allemand, inventeur du V 2, naturalisé américain après la guerre et présentement « *père du satellite américain* ». On lit dans cet article qu'en 1947, l'amiral Radford, ayant appris par ses services secrets que les Russes travaillaient à la réalisation d'un satellite artificiel, bondit chez le Président Truman. « *Celui-ci éclata de rire : « Me voyez-vous demander des crédits au Congrès pour construire un satellite ! Non, ce qu'il nous faut, ce sont de bonnes fusées ...* » *Radford ne s'avoue pas battu. Et*

il convoque Walt Disney. Il lui demande, « au nom de la sécurité des Etats-Unis », de faire des films de dessins animés pour amener l'homme de la rue à croire que les voyages interspatiaux sont possibles. Le père de Mickey Mouse accepte. Il met ses films en chantier. Il a, comme conseillers von Braun, Werner Ley et le Docteur Haser. On crée un personnage : « L'Homme extra-terrestre ». *Celui-ci fait rire l'Amérique mais il la convainc et l'Amiral Radford arrache enfin le consentement d'Eisenhower.* »

Si donc, comme on peut le supposer, les bourrages de crânes permanent et super-manent, ce qui vaut pour Walt Disney vaudrait aussi pour les cartoonistes de l'U.P.A. et, dans ce cas, le joli *McBoing Boing sur la Planète Moo* serait aussi une bande quasiment publicitaire... Nest-ce pas comics? Sait-on jamais... — F.T.

SIGNAL

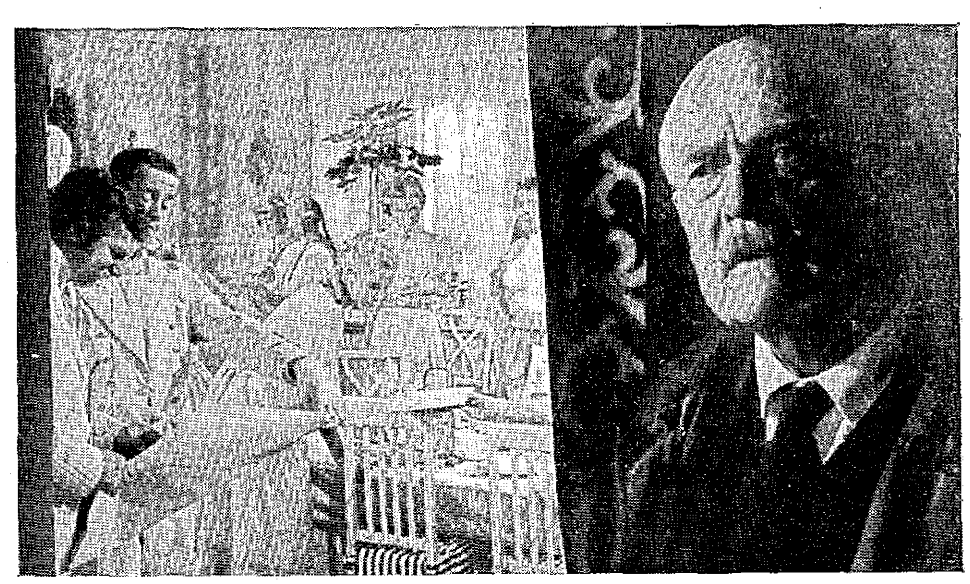
Viennent de sortir à Stockholm *Smulstronstallet* de Bergman et *En Djungle Saga* d'Arne Sucksdorff.

Smulstronstallet (*Le Lieu où l'on cueille des fraises sauvages*) nous conte l'histoire d'un vieux professeur de médecine (Victor Sjöström) qui est conduit de Stockholm à Lund pour assister à la célébration de son jubilé. Sa belle-fille (Ingrid Thulin) tient le volant de la voiture. Pendant le trajet un orage éclate. Derrière les vitres embuées, qui l'isolent du monde extérieur, le vieillard essaye de se rappeler les épisodes marquants de sa jeunesse. A la suite d'une déception amoureuse, il est devenu intransigeant envers les autres, et surtout envers sa femme et son fils (Gunnar Björnstrand). C'est à cause des tristes souvenirs familiaux que lui a laissé son adolescence que ce dernier n'a pas voulu avoir d'enfants et s'est, pour cette raison, à moitié brouillé avec sa compagne. Pendant qu'il en est temps encore, le septuagénaire décide de réparer les torts qu'il a causés et de favoriser avant tout la réconciliation du jeune ménage. Nous retrouvons ici, comme dans d'autres films de Bergman, l'idée de la « modification » morale liée à celle d'un déplacement, d'un « voyage ».

Avec *En Djungle Saga* (*Une légende de la jungle*), Sucksdorff nous donne son premier grand film en couleurs et en Agascope. Il nous fait pénétrer dans la tribu hindoue des Morias, qui habitent environ à mille kilomètres à l'est de Bombay, et nous décrit en détail, la vie saine et pacifique de cette peuplade agricole. Au milieu du village se dresse la maison de la jeunesse où les adolescents (les « chelliks ») et les jeunes filles (les « notiaris ») se côtoient, hors de la présence de leurs aînés, pour apprendre à se connaître, et à s'éduquer réciproquement. Lorsque le riz se trouve sur le point d'être cueilli, les hommes passent la nuit dans les arbres des alentours pour essayer d'empêcher les incursions des sangliers. Mais l'ennemi le plus implacable est le léopard, qui tue chaque année plusieurs dizaines de personnes et que chacun considère comme la suprême incarnation des forces du Mal. — J.B.

ATALA SERA SON ATHALIE

Laissant à son gendre Anthony Quinn le travail et la responsabilité morale du remake



Victor Sjöström dans Smulstronstallet

de son *Buccaneer*, abandonnant définitivement ses projets concernant la *Genèse* et le *Deutéronome*, Cecil B. DeMille vient de choisir le film qui terminera sa carrière.

Atala sera sans doute assez peu fidèle à Chateaubriand. Pourquoi donc *Atala*? Un rapprochement s'impose : le sujet est le même que celui de *The Buccaneer*, d'*Unconquered* et de *The Ten Commandments*, la découverte par l'individu de la Terre Promise, identifiée par la Liberty Bell au continent américain.

Atala sera un film intime, sur un amour fou, comme celui de *The Godless Girl*, une production indépendante comme *The Ten Commandments*. Sa moindre valeur commerciale auprès du public fera, espérons-le, sa plus grande valeur commerciale auprès de la critique.

Orson Welles a réalisé un film génial à vingt-cinq ans; souhaitons à DeMille de faire reculer à soixante-dix-huit l'autre limite des ans fixée à l'expression du génie cinématographique. — L. M.

LECTEURS, GARDEZ-VOUS A GAUCHE !

« La comédie américaine renaît, le western connaît un nouveau départ. Malgré la dictature des Kazan, Ray, Dmytryk, les nullités intellectuelles d'un Logan, des œuvres comme *Le Sel de la Terre* et *Moby Dick* ont vu le jour. » (Sous la plume de Raymond Bellour dans *Jeunes des Auberges*.)

LECTEURS, GARDEZ-VOUS A DROITE !

« Trève de plaisanterie, à défaut de chef-d'œuvre, *Le Cuirassé Potemkine* aurait pu être un tragédie, mais pour cela il aurait fallu qu'Eisenstein, le metteur en scène à la Cecil B. DeMille, sache doser ses effets et surtout qu'il évite l'erreur monumentale d'attribuer à la masse une valeur intellectuelle qu'elle n'a pas.

« *Le Cuirassé Potemkine* ? Une farce, un mélodrame-ballet, un navet réussi sans aucun doute ! Un bon film ? Certainement pas. » (Sous la plume de Jean Ravel dans *Amitiés Françaises*.)

*

LETTRE D'HOLLYWOOD SUR HOLLYWOOD

Nos lecteurs nous pardonneront de taire le nom du signataire de cette lettre — un Européen émigré aux Etats-Unis — et celui de l'un de nos rédacteurs habituels à qui elle est adressée. Qu'il nous suffise de vous garantir l'authenticité de ce document, qu'il vous suffise d'en apprécier tout le mélancolique intérêt.

Mon cher ami,

Sommes rentrés d'un court séjour à Palm Springs cet après-midi et je viens d'avoir le plaisir de lire votre lettre du 24, arrivée ici hier et dont je vous remercie.

....

Les films américains de T.V. que vous voyez à Londres sont des premières séries revendues pour peu et qui remontent à cinq ou six années. Lorsque vous viendrez à New York, vous verrez des films T.V. magnifiques d'une durée de 60 ou de 90 minutes. Vous m'avez bien lu, le cinéma agonise; il y a quelques semaines Willy Wyler, qui tournait chez Goldwyn un grand film sur un plateau voisin du mien, me disait : « *Tu as bien de la chance d'avoir débuté si tôt dans ce métier nouveau de T.V., moi je travaille sur un cadavre!* » Le cadavre sur lequel il opérait valait cependant quelques millions de dollars, tandis que mon film ne coûtait que quelques milliers de dollars.

Anecdote : ce lundi matin, alors que je coupais court par le plateau de Willy, il en était à la 3e « take » de la même scène avec Jean Simmons. Je terminais mon 3-bobines 30-minutes T.V. avec Glynnis Johns, le mercredi après-midi, et repassais par le plateau de Wyler pour lui serrer la main, car nous ne nous voyons plus aussi souvent que jadis. Il en était à la 55e « take » de la *même scène*, alors que mon film de 135 scènes était déjà complètement terminé. Différences de méthode, le bon vieux cinéma riche et caduc et la jeune, mais pauvre, T.V.

Je pense fort sérieusement que, d'ici un ou deux ans, on ne produira plus qu'une cinquantaine de grands films (de films de cinéma) et sans doute même moins, chaque année. Juste de quoi nourrir les quelques grandes salles qui existeront encore dans les grandes villes.

Petites statistiques : cette année le cinéma américain a produit environ 150 films (presque tous indépendants), donnant un total de films terminés de 250 heures, pour tous les studios

et tous les indépendants. La totalité de films tournés et terminés de tous genres, c'est-à-dire même publicitaires, produits pour la T.V. est de 16.000 heures. En 1957, dix films de cinéma sur le total ont fait leurs frais ou des bénéfices — les films de grande exclusivité, genre *Tour du Monde en 80 jours*. Les grands studios M.G.M. ou Warner qui produisaient de 70 à 75 films bon an mal an, n'en sortent plus qu'une dizaine par an. Les plateaux de la M.G.M., tellement en déconfiture, sont loués à des entreprises indépendantes de la T.V. Universal vient de licencier 700 techniciens et artistes du personnel, d'ici au printemps on ne va tourner qu'un film dans ses immenses studios. Desilu-T.V. vient d'acheter pour 6 millions de dollars tous les studios R.K.O. à Hollywood et R.K.O. Pathé à Culver City où l'on ne produira plus que des séries T.V. R.K.O. société productrice n'existe plus. Tous les plateaux des Studios Republic appartiennent à la Société T.V. « Revue » qui y produit 750 films par an. Il est question de transformer les terrains et studios Fox en chantiers pour la production de pétrole, les quelques films devant être produits par Fox le seraient sur les plateaux M.G.M. loués à cet effet.

Je pourrais continuer à vous raconter toutes ces choses, mais je ne veux pas vous importuner. 10.000 cinémas sont aujourd'hui des marchés, des bowlings, même des « undertaker parlor » (morgues). Le prix des places dans les cinémas qui subsistent ont encore monté et les pères de famille hésitent à payer 4 fois $ 1.50 ($ 6.00) pour pouvoir passer deux heures dans un cinéma avec leur épouse et leurs enfants, alors que chez eux et sans rien payer ils ont de merveilleux programmes et le choix de huit stations locales. Il m'est difficile de vous expliquer tout cela, mais après quelques semaines en Californie ou à New York, vous vous rendrez compte que je n'exagère pas en vous parlant du cinéma moribond...

L'auteur fait ensuite allusion aux films d'une demi-heure qu'il tourne actuellement pour le compte de la T.V. :

Je viens d'en faire huit durant ces deux derniers mois — je n'ai jamais connu au cinéma pareille liberté, nous n'avons plus le temps d'avoir des producteurs ou des superviseurs, je dirige comme je l'entends, je place mon appareil où cela me plaît, je fais ce que je veux et n'ai de comptes à rendre à personne. Des tas de jeunes créateurs réalisateurs de 25 ans dirigent des films extraordinaires auprès desquels le cinéma fait figure de vieillard et je n'exagère pas. Les « live shows » de New York sont merveilleux. Et que de talent !...

Je lis avec énormément d'intérêt « Arts », vos « Cahiers », « Cinéma 57 » et « Positif » que des âmes charitables me font si aimablement parvenir, je ne sais jamais d'ailleurs qui exactement remercier pour ces envois. Ces lectures sont vivifiantes et rajeunissantes pour le vieux routier que je suis, car en ma jeunesse je pensais et critiquais de même. Mais souvent chaque semaine, quand je commence un nouveau film de 30 minutes (2 jours et demi) ou d'une heure (5 jours) et que je me trouve au Canejo Ranch à 7 h. 30 le matin et à 75 kilomètres de chez moi, d'où départ de la maison à 6 heures — et que je fais face (sans aucune préparation préalable) à tous les techniciens, à dix artistes, à des tas de figurants, d'Indiens, de chevaux, de wagons couverts du Wild West — sachant que je dois, quoiqu'il arrive, tourner mes 60 ou 70 scènes durant la journée — même s'il pleut — et que je dois mettre en place la première scène, les wagons couverts attaqués dans un canyon par les Sioux, et ceci dans les 15 minutes qui vont suivre, je ne peux m'empêcher de sourire, en pensant à tous ces jeunes journalistes critiques aux pensées pudovkiniennes, en me demandant ce qu'ils feraient, s'ils se trouvaient à cet instant à ma place?...

Je n'ai pas vu Capra depuis des années, il demeurait à trois blocks de chez moi mais a vendu sa propriété. Il s'est plus ou moins retiré, voici bien longtemps, et n'a tourné qu'un ou deux T.V. (*Le Soleil* entre autres) pour de riches « sponsors », réalisant ce (ou ces) films en y prenant des mois et des mois — dix mois je crois pour *Le Soleil*... Je n'ai pas de photos de Capra — écrivez-lui donc au Directors Guild, votre lettre lui sera remise de suite, et il vous répondra, il est très aimable. Capra Screen Directors Guild of America Incorporated 7950 Sunset Blvd. Hollywood 46 — California U.S.A.

King Vidor n'a rien fait depuis *War and Peace* — ce film n'a pas fait de gros bénéfices ici. J'ai vu King il y a quelques semaines, toujours le même, mais bien vieilli. Cagney tourne surtout des films indépendants — sa biographie de Lon Chaney distribuée par Universal n'était pas très fameuse, à mon avis. Lon était un bon copain à moi, mais Jimmy n'était pas l'homme de l'histoire et que de grimaces! Ford est en Angleterre — Dwan tourne un film indépendant pour Bogeaus à Acapulco; pour ses 70 ans il se porte toujours bien et est toujours solide. Walsh réalise un ou deux Indépendants chaque année, toujours des films sur l'Infanterie de Marine ou sur l'Armée; c'est un spécialiste gentil garçon, grande gueule, sympathique mais trop dur avec ses techniciens. Minnelli va bien, il a divorcé la semaine dernière de la sœur de Christiane Martel. Je voudrais bien connaître votre ami Domarchi — ah! je lui en raconterais des histoires sur le cinéma!

Je vous quitte car je suis débordé; je commence à l'aube un western au ranch avec mon vieux D.P. Bonne année et toute mon amitié.

Ce petit journal a été rédigé par ANDRÉ MARTIN, JEAN BÉRANGER, LUC MOULLET et FRANÇOIS TRUFFAUT.

PHOTO DU MOIS

LES AVIONS FONT L'AMOUR DANS « JET PILOT » DE STERNBERG



Janet Leigh emmitouflée dans sa combinaison molletonnée

Produit en 1950 par le capricieux Howard Hugues, *Jet Pilot*, l'avant-dernier film de Josef von Sternberg vient seulement, avec six ans de retard et combien de tripatouillages sur les moritones de la R.K.O., de sortir à New-York en même temps du reste qu'à Bruxelles où j'ai eu la chance de le voir.

Il s'agissait, pour Hugues, de satisfaire essentiellement trois de ses passions du moment : l'aviation, Janet Leigh et l'anti-communisme. On peut dire que ces trois vœux furent exaucés — et sans doute au-delà de ses espoirs, car *Jet Pilot* est le meilleur film d'aviation réalisé à ce jour, Janet Leigh y est simplement sublime et l'anti-communisme d'une rare perfidie.

Janet Leigh, grande aviatrice soviétique, atterrit chez les Américains et feint d'avoir choisi la liberté. John Wayne, grand pilote lui aussi, est chargé de la courtiser et de lui soutirer toutes sortes de renseignements militaires. Deuxième acte : Janet Leigh n'était qu'une espionne ; on s'apprête à l'expulser des Etats-Unis. John Wayne, réellement amoureux, l'épouse et s'enfuit avec elle en Russie. Troisième acte : là-bas c'est l'enfer ou guère mieux. John Wayne, ne voulant pas donner les renseignements sur l'aviation U.S., subit un lessivage de cerveau comparable à celui décrit par Lajos Ruff dans *L'Express*. Avant qu'il ne soit trop tard, Janet et John s'enfuient vers l'Amérique, mitraillés par toute l'aviation soviétique, mais le dernier plan nous rassure qui nous les montre amoureux à Palm Spring devant un steak.

L'idée de peiner Georges Sadoul me désole par avance, mais je tiens *Jet Pilot* pour un film génial, pour ce qu'on y trouve constamment le grand Sternberg érotique ; lorsque John Wayne doit fouiller Janet Leigh emmitouflée dans une combinaison molletonnée avec poches obliques sur la poitrine et sur le ventre, lorsque avec son pied elle lui envoie par l'entrebâillement de la porte sa petite culotte à inspecter, Janet en chemise de nuit, en avion, en Russie, partout Janet au meilleur de ses formes. La moitié du film nous les montre en avions — chacun le sien — et même dans les plans les plus généraux — les deux avions traversant les nuages — on perçoit leur dialogue par radio comme s'ils étaient là, tout près de nous. C'est un dialogue tout à la fois badin et passionné, et les acrobaties effectuées par les deux appareils sont ressenties par nous comme autant de caresses. Le ton parfois se hausse et les larmes nous viennent aux yeux devant tant de beauté, quand, par exemple, les deux avions calmement planent côte à côte et s'enfoncent dans un ciel coloré qui sera, un an plus tard, celui d'*Anatahan*.

F. T.

LES DIX MEILLEURS FILMS DE 1957

PALMARÈS DES LECTEURS

Nous remercions les 214 lecteurs qui nous ont fait parvenir leur liste des 10 meilleurs films de l'année. Nous avons ainsi établi une liste-type et décidé d'en publier les vingt premiers titres pour donner une idée plus précise de l'opinion moyenne de nos lecteurs. Voici cette liste confrontée avec celle exprimant la moyenne des vingt-quatre réponses des CAHIERS :

LISTE CAHIERS	LISTE LECTEURS
1. **Un roi à New York.**	1 **Les Nuits de Cabiria.**
2. **La Blonde explosive.**	2 **Un roi à New York.**
3. **Les Nuits de Cabiria.**	3. **Le Faux coupable.**
4. **Le Faux coupable.**	4. **Sait-on jamais...**
5 **La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz.**	5. **Amère victoire.**
6. **La Nuit des forains.**	6. **La Nuit des forains.**
7. **Derrière le miroir.**	7. **Porte des Lilas.**
8. **La Blonde et moi.**	8. **La Blonde et moi.**
9 **Invraisemblable vérité.**	9. **Cote 465.**
10. **Douze hommes en colère.**	10. **Derrière le miroir.**
11. **Un homme dans la foule.**	11. **La Blonde explosive.**
12. **Amère victoire.**	12. **La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz.**
13. **La Maison de l'ange.**	13. **Femmes entre elles.**
14. **Le Pont de la rivière Kwaï.**	14. **Douze hommes en colère.**
15. ex aequo : **Sait-on jamais...**	15. **Invraisemblable vérité.**
Les Amants crucifiés.	16. **Ecrit sur du vent.**
17. **Porte des Lilas.**	17. **Un homme dans la foule.**
18. ex aequo : **Ecrit sur du vent.**	18. **Le Pont de la rivière Kwaï.**
Un vrai cinglé de cinéma.	19. **Les Espions.**
20. **Toro.**	20. **Mort en fraude.**

Nos lecteurs tireront d'eux-mêmes les conclusions qui s'imposent : qu'ils sachent toutefois que les films figurant uniquement dans la LISTE LECTEURS ont les places suivantes dans la LISTE CAHIERS : *Femmes entre elles* (22e), *Cote 465* (29e), *Mort en fraude* (43e), *Les Espions* (non cité). Réciproquement, dans la LISTE LECTEURS nous trouvons *Un vrai cinglé de cinéma* (21e), *Toro* (26e), *Les Amants crucifiés* (34e) et *La Maison de l'ange* (43e). Qu'ils sachent encore que bon nombre de nos correspondants de province se plaignent de n'avoir pu voir les films exploités uniquement en version originale et plus particulièrement : *Les Amants crucifiés, La Blonde et moi, La Blonde explosive, La Maison de l'ange, La Nuit des forains, La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*, etc.

Enfin, quelques lecteurs, qui témoignent dans leurs listes d'une grande admiration pour Nicholas Ray, s'étonnent de ne pas avoir encore lu « L'Entretien » annoncé depuis fort longtemps. Cet entretien a eu lieu et si la publication en a été retardée, c'est parce que Nick Ray reviendra probablement en France au printemps et profitera de ce second séjour pour compléter ses déclarations.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Robert Benayoun	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean-Luc Godard	Fereydoun Hoveyda	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Le grand chantage (A. Mackendrick)	★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★	★ ★	★ ★	★	★ ★		★ ★
The Killing (S. Kubrick)	★ ★	★ ★	★ ★ ★	★ ★	★ ★	★ ★	★	★ ★		★ ★
Stella (M. Cacoyannis)		★ ★	★		★ ★ ★	★ ★		★ ★	★	★ ★
Ascenseur pour l'échafaud (L. Malle)	★ ★	★ ★ ★	★ ★	★	★	★ ★	★	★	★	★ ★ ★
L'Esclave libre (R. Walsh)	★ ★		★	★		★		★ ★	★ ★	
Maigret tend un piège (J. Delannoy)		★ ★ ★	★		★			●	★	★ ★
Pères et Fils (M. Monicelli)		★	★	★ ★						
Jeanne Eagels (G. Sidney)	★		★				★	★	★	★
Les Aventures de Hadji (Don Weiss)			●	★				★	★ ★	
Les Dix Commandements (C.-B. de Mille)	★	★	●			★	★		★	●
La Belle de Moscou (R. Mamoulian)		★	★	★		★		★	●	●
Demain ce seront des hommes (J. Garfein)			●	●	★	★		●		★
Tamango (J. Berry)	●	★	●	●	●	★	●	★		★
Les Violents (H. Calef)	●	★	●	●	★	★	●	●		

LES FILMS



Alec Guiness dans *Le Pont de la rivière Kwaï* de David Lean.

Haute infidélité

THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI (LE PONT DE LA RIVIERE KWAI), film américain en Technicolor et CinemaScope de DAVID LEAN. Scénario : Pierre Boulle d'après son roman. *Images :* Jack Hildyard. *Montage :* Peter Taylor. *Interprétation :* Alec Guiness, William Holden, Jack Hawkins, Sessue Hayakawa, Ann Sears. *Production :* Horizon (Sam Spiegel), 1957. *Distribution* : Columbia.

J'ai vu *Le Pont de la rivière Kwaï* avec quelque retard, ayant eu tout le loisir de me faire des idées préconçues, à travers d'abord l'imposante offensive de propagande qui précéda sa sortie commerciale, puis la lecture attentive des critiques, enfin celle du livre de Pierre Boulle. Bref, je me suis rendu finalement au Normandie avec résignation, persuadé de tout savoir d'avance sur le film et sur l'action. Cette critique sera d'abord l'analyse et l'explication de ma relative surprise. Dans le cadre des limites artistiques que j'essaierai de définir, le film de David Lean m'a paru, tout compte fait, nettement plus estimable que ne me l'avait laissé supposer les dithyrambes des uns et les réserves mesurées des autres.

Tout d'abord, il convient de constater qu'il est nettement supérieur au livre. Ce qui, du reste, puisque Pierre Boulle signe également l'adaptation, n'est pas forcément pour diminuer les mérites de son auteur. Mais nous nous trouvons nettement ici dans l'une de ces conjonctures assez rares

où les rapports habituels entre roman et cinéma se trouvent inversés.

Il est bien connu, en effet, que la durée esthétique du film est plutôt celle de la nouvelle. Même — ce qui est déjà rarissime — quand le simple passage au cinéma n'implique pas un parti pris d'affadissement et de réduction intellectuelle de l'univers romanesque, les contingences temporelles du spectacle condamnent l'adaptation sinon à l'avilissement, du moins à la simplification.

Or, pour une fois, cette fatalité n'a pas joué. Sans doute, grâce au courage et à la résolution des responsables — producteur et metteur en scène —, mais aussi et d'abord parce que le rapport esthétique entre le roman et le film pouvait s'inverser. Des deux, en effet, c'est le roman qui est une nouvelle et le film qui est un vrai roman. L'action évoquée par Pierre Boulle est sans doute substantielle et longue, mais elle l'est dans un style cursif et fort peu descriptif. Il ne s'agit guère que du développement logique d'une situation dans un cadre historique et géographique, posé en termes presque abstraits. Quant aux personnages, leur psychologie personnelle est à peu près limitée aux besoins de l'évolution complète de la situation initiale. Son colonel Nicholson n'est qu'une ganache parée de la dignité britannique ; seulement un peu plus entêté et plus bête que la plupart de ses semblables ; un peu plus courageux aussi, mais l'un n'exclut pas l'autre. En tout cas, il ne laisse guère dans le souvenir que l'image schématique d'un type sociologique et moral, non cette connaissance intime et familière propre aux héros de romans.

En raison même de sa simplicité et de sa monotonie, l'action du livre devait être nourrie et variée pour son adaptation cinématographique, mais surtout les personnages ne pouvaient demeurer dans leur état semi-anonyme. Le fait de leur donner un visage obligeait le réalisateur à leur assurer aussi une psychologie que le livre n'exigeait pas. Pour Nicholson d'abord, naturellement, et même pour la foule des soldats anglais dont il faudrait justifier, expliquer et nuancer l'attachement à leur colonel. Puis, il y avait les saboteurs, dont le rôle devait presque inévitablement être développé, non seulement pour des raisons de symétrie dramatique, mais pour saisir l'occasion d'une variété de lieux et d'action que n'offrait pas le roman. On ne saurait contester l'intelligence de la création du personnage de l'Américain dont le caractère donne, par contraste, perspective et relief à celui des Anglais. C'est là une astuce de scénariste, mais justifiée par l'intérêt de son résultat.

En sorte que, tiré d'un petit livre de 150 pages, *Le Pont de la rivière Kwaï* apparaît, à qui ne l'a pas lu, comme l'adaptation d'un gros roman trois fois plus long.

Certes, la longueur n'est pas *a priori* synonyme de qualité et le résultat pourrait être mauvais, même dans ces conditions. Je ne trouve pas qu'il le soit, parce que ce gonflement, ce nourrissement du scénario initial s'est fait pour une fois, non selon les normes conventionnelles du spectacle cinématographique commercial, mais dans le respect de la logique de l'histoire et des personnages, et à peu près selon la liberté de l'écrivain.

Je sais bien que cela a été souvent contesté et que Pierre Boulle lui-même a laissé discrètement percer quelques regrets quant au dénouement du film ; mais il ne m'a pas semblé que ces griefs fussent, à la réflexion, bien justifiés. Je retiendrai les deux principaux : l'intrigue amoureuse avec les villageoises indigènes et surtout la destruction finale du pont, provoquée par la chute de Nicholson blessé à mort.

Certes, je ne nierai pas absolument qu'il y ait quelque chose d'un peu conventionnel dans l'intervention des rapports sentimentaux entre les jeunes personnes qui font office de porteurs et deux des militaires du commando (Holden et le jeune Canadien). Cette petite intrigue permet évidemment au metteur en scène d'introduire la note érotique à laquelle ce scénario viril ne se prêtait guère. Je concéderai aussi que la grâce physique des jeunes villageoises est d'un exotisme qui peut paraître provoquant. Mais le prétexte de la réquisition des hommes valides par les Japonais est une adroite justification à l'utilisation des femmes, qu'il fallait jeunes pour résister à la fatigue du portage. Il n'est plus que d'admettre que toutes les jeunes Birmanes sont bien faites, ce qui après tout est vraisemblable. En tout cas, et même si David Lean arrange ici un peu les choses, cette stylisation est justifiée par l'utilité psychologique et dramatique d'une *aura* érotique préludant

à la mort des héros. Il ne s'agit pas seulement de satisfaire la libido du spectateur, mais de donner au sacrifice des deux jeunes gens son relief et comme son ombre projetée du côté de la vie. Je pense donc non seulement que les scénaristes n'ont pas eu tort d'introduire cette esquisse d'intrigue amoureuse, mais qu'ils auraient commis une faute en y renonçant.

La question du dénouement est plus subtile, mais plus significative encore des exigences issues de l'image cinématographique.

D'abord, comment donner tort au producteur qui, s'identifiant à ses spectateurs, estime impossible de ne pas détruire un pont qui lui a coûté si cher ? Il est vrai que la réalisation physique, matérielle, du fameux pont par les cinéastes place le spectateur dans un rapport psychologique différent de celui entretenu dans l'imagination du lecteur. A la fin du film le pont domine vraiment la rivière Kwaï, ce n'est point une maquette de studio. Peut-il survivre au film sans créer ainsi une absurdité seconde qui annulerait en quelque sorte celle que veut dégager le scénario, comme s'annulent deux négations successives ? Il fallait choisir : que l'absurdité fût dans le film ou qu'elle fût le film lui-même. D'instinct, et pour des motifs peut-être moins intellectuels, le producteur a vu juste, en estimant nécessaire la destruction de ce pont.

Je dirai plus, il n'est pas allé assez loin dans l'infidélité au livre. Il est flagrant que scénariste, metteur en scène ou producteur, je ne sais, ont reculé devant ce qu'ils considérèrent avec mauvaise conscience comme une concession indigne de l'audace de leur entreprise. Dans le livre de Boulle, Nicholson meurt sans avoir compris et le pont ne saute pas. Jusqu'aux enfers le colonel ignorera la folie de son comportement. Or, je crois que cette persévérance ontologique dans l'absurdité de son être eût été insupportable au cinéma ; c'est-à-dire invraisemblable. L'admirable interprétation d'Alec Guiness dans la longue séquence finale rend cette vérité sensible. Il est loisible à l'écrivain d'esquiver la psychologie au bénéfice de la fable morale, il n'a qu'à procéder par ellipse et se garder de décrire trop précisément les réalités qu'il veut faire entrer dans son jeu. Mais écrire le nom du colonel Nicholson est une chose, l'incarner devant la camera en est une autre. On ne peut à la fois nous imposer son existence face à face et contredire aux évidences que cette existence personnelle finit par imposer. J'ai quant à moi ressenti comme une nécessité aussi bien physique que psychologique l'éclair de lucidité final de Nicholson, et je ne pense point du tout qu'il annule rétrospectivement l'absurdité de son œuvre. De toute façon, Nicholson est incorrigible : il ne peut toujours comprendre que trop tard, pour lui, et pour les autres.

Mais à partir de là David Lean s'est trouvé coincé dans une contradiction. Dès l'instant, 1° que le pont devait sauter, 2° que Nicholson finissait par entrevoir sa folie, la seule issue logique était que ce fût le colonel lui-même qui appuyât sur le détonnateur. Mais ce dénouement est évidemment apparu à David Lean comme une manière de *happy end* commercial, contredisant l'austérité et la rigueur intellectuelle de l'adaptation, en même temps qu'un surcroît d'infidélité au roman. Aussi s'est-il résigné à cette solution bâtarde et qui cumule les inconvénients de la concession et de l'invraisemblance : Nicholson fera sauter son pont, mais involontairement, en tombant mort sur le détonateur.

Je ne crois donc pas que l'on puisse sérieusement critiquer le film de David Lean sur les adaptations qu'il a fait subir au livre. D'abord, parce qu'en général elles enrichissent les données originales, ensuite, parce qu'alors même qu'elles paraissent les édulcorer, elles sont en fait exigées par le supplément de réalisme psychologique apporté par l'image.

*

En faut-il pour autant crier au chef-d'œuvre et considérer *Le Pont de la rivière Kwaï* comme un idéal cinématographique ? Ce n'est point ce que mon plaidoyer voulait dire. Mais il est en effet difficile d'être juste avec un tel film et de situer exactement ses mérites comme ses limites.

Le Pont de la rivière Kwaï est en effet d'une qualité extraordinaire pour le cinéma, mais cette qualité doit être remise à sa place qui n'est pas la plus haute. Plus exactement, il n'y a que fort peu d'exemples chaque année d'entreprise cinématographique menée avec cette intelligence et surtout cette rigueur. On a parlé à son propos

de cinéma « adulte » : l'épithète est valable si l'on entend par là le refus de certaines conventions de scénario ou de mise en scène. A le juger sur ses thèmes extérieurs, *Le Pont de la rivière Kwaï* relève à la fois du film d'aventures et du film de guerre. Certes le dernier genre a déjà donné des œuvres intellectuelles estimables, mais je ne crois pas qu'aucune recèle moins de conventions dramatiques que celle-ci. J'en vois notamment une illustration dans le massacre final qui prive le spectateur de la plupart des personnages auxquels on l'a intéressé pendant le film. Certes la mort du héros n'est pas une audace originale, mais elle n'intervient généralement qu'au terme d'une préparation dramatique qui tout à la fois l'exorcise et la rend nécessaire. Rien de tel ici : la mort de deux sur trois des saboteurs n'est que la conséquence logique des circonstances. Elle intervient sans tenir compte des rapports moraux qui se sont institués entre les protagonistes et les spectateurs. Il est par exemple indiscutable que, dans tout autre scénario traditionnel, l'un au moins des deux saboteurs s'en tirerait de façon à permettre, selon une loi de compensation toujours respectée, de reporter le potentiel de sympathie libéré par la mort de l'un des protagonistes sur le survivant. Ici au contraire on nous prive des deux personnages les plus sympathiques, après nous avoir rendu leur vie plus précieuse encore par une intrigue sentimentale, et l'on nous laisse dans la seule compagnie d'un survivant affectivement indifférent : l'Anglais chef de l'expédition. En bref et pour exprimer le phénomène d'une autre façon, la démarche du scénario possède de bout en bout la liberté d'allure et la rigueur interne du roman.

Cette rigueur du scénario est doublée et confirmée par une égale rigueur de mise en scène. Non que celle-ci soit jamais plus que précise et consciencieuse, mais, réalisée presque totalement en extérieurs, elle se refuse aux facilités de la transparence et cette seule exigence photographique confère à l'entreprise une tonalité exceptionnelle.

En somme, si l'on compare le résultat final du travail de David Lean à ses prémisses, force nous est de constater qu'il est effectivement inhabituel que l'ambition d'un film se situe à ce niveau et surtout qu'il y ait si peu de différence entre la qualité de cette ambition et celle du résultat. En d'autres termes, je dirai volontiers que nous sommes en présence du meilleur film concevable à partir d'un certain type de scénario.

Mais c'est alors ce type de scénario qu'il nous faut juger. Et c'est pour cela que nous pouvons estimer bien davantage d'autres genres de cinéma, même s'ils nous offrent malheureusement peu d'exemples d'aussi parfaite adéquation entre leur ambition et leur existence. Et puisque nous avons parlé de film romanesque disons, pour rester dans cet ordre de référence, qu'il faut naturellement préférer Bernanos à Rudyard Kipling et Renoir ou Fellini à David Lean.

André BAZIN.

Un coup d'essai de maître

FEAR STRIKES OUT (PRISONNIER DE LA PEUR), film américain en Vista-Vision de ROBERT MULLIGAN. Scénario : Ted Berkman et Raphaël Blau d'après une histoire de Jimmy Piersall et All Hirschberg. *Images :* Haskell Boggs. *Musique :* Elmer Bernstein. *Interprétation :* Anthony Perkins, Karl Malden, Norma Moore, Adam Williams, Perry Wilson, Peter J. Votrian. *Production :* Alan Paluka-Paramount, 1956.

Je ne pensais pas qu'un jour, il m'arriverait de prendre la plume pour louer un film sur le base-ball. Les biographies de grands sportifs n'ont fourni prétexte, en général, qu'à des images de Supermen imbéciles et musclés. Le premier quart de *Prisonnier de la peur* ne semble pas démentir la règle. Robert Mulligan, jeune metteur en scène, venu de la Télévision et dont c'est ici la première œuvre cinématographique (1), donne en effet l'im-

(1) Né en août 1925, après avoir exercé divers métiers dans le journalisme, il devient annonceur d'une station de radio en 1948. En 1950 il entre à la C.B.S. comme messager dans la salle du courrier. En 1951 Robert Stevens le remarque et le prend comme assistant. Bientôt il devient metteur en scène de télévision et réalise de nombreuses émissions. Le producteur Paluka décide de lui confier en 1956 sa première chance à Hollywood.



Anthony Perkins et Karl Malden dans *Prisonnier de la peur* de Robert Mulligan.

pression de tâtonner dans plusieurs directions. Il insiste trop lourdement sur l'entraînement de l'enfant, sous la férule d'un père décidé à le voir un jour champion. Le dialogue lui-même paraît schématique et invraisemblable. Mais, soudain, l'ennui que le spectateur redoutait se dissipe comme une brume matinale, pour laisser découvrir peu à peu le paysage intérieur de l'homme qu'est tout champion. Chaque plan jette une lumière sur le précédent et la dernière séquence éclaire tout l'ensemble. On songe à Bresson : « *Il faut arriver à mettre les choses sans les mettre, c'est-à-dire qu'il faut que tout ce qui est important n'y soit pas au départ et y soit à l'arrivée.* » La seule différence est que le personnage de Mulligan n'a pas à s'évader d'une prison, comme celui du *Vent souffle où il veut*, mais de lui-même. Ou plutôt, il doit retrouver sa conscience, noyée dans celle de son père.

A vrai dire, cette histoire, inspirée de la vie de Jim Piersall, champion de base-ball, n'a rien d'extraordinaire. Le père de Jim voudrait vivre ses propres rêves à travers son fils, obligeant celui-ci à sacrifier les siens. Pour utiliser le jargon psychanalytique, disons que le *super-ego* de Jim ne s'intégrait pas à sa *conscience*. Il souffrait d'une peur maladive : celle de ne pas répondre à l'attente de son père, peur entretenue par l'éternelle insatisfaction de ce dernier. Il avait peur pour le compte d'autrui. En pleine ascension, une dépression nerveuse, frôlant la folie furieuse, l'abat. On le soumet à un traitement psychanalytique et, peu à peu, le super-ego s'intègre à la conscience.

La dernière séquence nous montre Jim se préparant à traverser le couloir le séparant du terrain où se déroule le match qui marquera sa reprise. Sa femme le rejoint pour lui demander de ne pas jouer ce jour-là : « *Tu as peur*? lui dit-il. *Eh bien moi aussi j'ai peur... Il est certain qu'une rentrée, ça présente des risques, mais il n'y a rien à faire, je veux jouer.* »

Piersall est guéri. Certes, il a encore peur, mais pour son propre compte. Confiant, il se dirige vers la sortie pour reprendre sa place dans son équipe.

On voit fort peu de matches de base-ball dans ce film que Mulligan centre entièrement sur le drame intérieur de son héros. Une construction impeccable, qu'on peut qualifier de circulaire, débarrasse le scénario de ses scories : pas de suspense au terrain de jeu, pas de scènes inutiles sur les autres aspects de la vie de Piersall : son enfance à l'école, son adolescence en dehors de la famille, etc. Pourtant les personnages, comme ceux de *La Fureur de vivre* sont toujours socialement et moralement situés par de courts plans intercalés dans l'action même ou par quelques répliques rapides qui nous apprennent l'essentiel sur le père, la mère, la situation financière de la famille, etc. Construction « circulaire », car le film est réparti en deux demi-cercles de part et d'autre de la scène de dépression nerveuse, où soudain Mulligan manie les faits en coups de poing et avec virtuosité, affirmant ainsi son refus délibéré de toute facilité dans le reste de la mise en scène.

Pour la première fois à ma connaissance, un traitement psychanalytique est évoqué à l'écran avec honnêteté et quelque souci scientifique. Les nombreuses ellipses, rendues nécessaires par la nature même du spectacle, ne sacrifient pas l'essentiel : les débuts de traitement, la neutralité parfois active de l'analyste, la réalisation du transfert entre le patient et le médecin, la fuite du malade devant la vérité, sa prise de conscience graduelle. Signalons au passage que le film montre également très bien que cette prise de conscience ne signifie pas guérison et que la psychanalyse n'a rien à voir avec la confession. Le rôle de l'analyste n'est pas terminé à l'aveu du patient : encore cet aveu doit-il provoquer en lui l'évolution refoulée au départ.

Mulligan, tout comme un psychanalyste, adopte un parti pris apparent de neutralité. Une extrême sobriété, le refus de toute sensiblerie, les dialogues dépouillés, sont proches de cette « objectivité » dont parlait Jacques Rivette à propos du dernier Lang. Grâce à une direction très ferme des acteurs, un choix judicieux de petits événements (la rencontre de Jim avec le directeur de la grande équipe, sa visite du stade désert, son refus d'aller dans la nouvelle maison achetée par le père, etc.), grâce enfin à des cadrages appropriés, Mulligan parvient à nous suggérer les contradictions intérieures de son héros, sans faire appel à l'introspection ou à l'analyse psychologique.

Entre tous les moyens qui s'offraient à lui, il a choisi le plus difficile : obliger le spectateur à vivre le drame intérieur du personnage, à partir d'un compte rendu objectif. Des paroles et des événements, en apparence insignifiants, présentés au début ne prennent tout leur sens que dans la deuxième moitié du film. Il eût été facile de commencer avec le traitement et de se placer du point de vue du psychanalyste, en procédant à des retours en arrière. Mulligan, au risque d'ennuyer, a préféré le récit objectif, ordonné tout entier en fonction d'une même direction : l'histoire de la résurrection d'un homme. S'il fallait déceler une préoccupation éthique dans cette œuvre, je dirais qu'elle fait confiance à l'homme : le héros trouve en lui-même, et non point dans la religion, ni une morale laïque, les éléments nécessaires pour surmonter sa crise.

Ne fût-ce que pour avoir montré un des aspects du traitement psychanalytique, *Prisonnier de la peur* mérite une place d'honneur dans la production américaine actuelle, bien que Mulligan ne prétende pas faire œuvre scientifique. Mais louons surtout l'originalité d'un style extrêmement prometteur et que je ne crains pas de comparer, pour ma part, à celui des derniers films de Ray, de Rossellini et d'Ermler.

Fereydoun HOVEYDA.

Le second souffle

BAND OF ANGELS (L'ESCLAVE LIBRE), film américain en Warnercolor de RAOUL WALSH. *Scénario :* John Twist, Ivan Goff et Ben Roberts, d'après le roman de Robert Penn Warren. *Images :* Lucien Ballard. *Musique :* Max Steiner. *Interprétation :* Clark Gable, Yvonne De Carlo, Sidney Poitier, Ephrem Zimbalist Jr., Rex Reason. *Production :* Warner Bros, 1957.

Rocambolesque, péripéties multiples, situations extrêmes, imagerie aux personnages guère nuancés, bref mélodrame... Et le spectateur de *L'Esclave*

libre doit, je présume, se sentir déçu s'il pense assister à une nouvelle mouture d'*Autant en emporte le vent* : le spectacle y est moins fastueux, et moins sollicitée l'émotion. Mais cette déception serait fondée sur une méprise, car quels qu'aient pu être les propos des adaptateurs, leur travail s'est exercé sur des matières romanesques fort différentes. Il y a peu à dire sur le roman de Margaret Mitchell, ni plus, ni moins puéril que la plupart des romans de consommation courante. Autres sont la personnalité et l'ambition de Robert Penn Warren, et je demande qu'on m'excuse si je parle du romancier qui écrivit *Band of Angels* avant d'aborder le film qu'en tira Walsh.

Né en 1905, représentant notoire du « new criticism » qui cherche à dégager la critique de l'impressionnisme par l'étude du style et de la technique, tour à tour professeur à l'Université de Louisiane et directeur de la « Southern Review », Robert Penn Warren, poète et romancier, n'a cessé d'affirmer des valeurs spécifiquement littéraires en face du roman new-yorkais issu du journalisme. Aux écrivains cosmopolites des années 1920 — Hemingway, Fitzgerald, Dos Passos — ils s'oppose par une inspiration étroitement liée au régionalisme du Sud. Les souvenirs de la guerre civile en sont la source de prédilection, celle qui autorise la fuite et l'immobilisation dans le passé, car Penn Warren partage avec Faulkner cette nostalgie qui trahit un sentiment de culpabilité : le problème noir s'y présente moins dans son aspect social et métaphysique, l'esclavage est le *péché* du Sud. En héros de l'Ancien Testament, les personnages de Penn Warren portent le poids de cette faute et seules leurs œuvres, non la rédemption, peuvent les en délivrer. On aura compris que les romans de Warren (cinq d'entres eux ont été publiés en France, dont *les Fous du Roi*) ont une teneur mythologique. Ils valent par la force dramatique, par une mise en scène concertante et non par l'analyse, par une approche enveloppante et non par le récit, et cette descente en profondeur me remet en mémoire l'admirable phrase de Faulkner : « Il faut tenter de raconter le passé de l'homme en fonction de son avenir. » Des chemins complexes appellent une technique élaborée : la composition ignore la chronologie, concentre ou intercale des épisodes et prépare de longue main ses résonances ; le style lyrique et profus joint l'étendue du registre à la virtuosité.

Rien de tout cela, si ce n'est peut-être la longueur du roman, ne paraît incompatible avec les exigences de l'écran. Mais les personnages de Penn Warren et leurs actes, par leur côté symbolique, s'accordent mal avec le talent, certes inventif mais direct et point abstrait, de Raoul Walsh. Ce metteur en scène représente à mes yeux la santé d'un cinéma proprement américain, son œuvre est d'un continuateur de Griffith que n'aurait touché aucun apport européen : elle ignore la fascination et ses éléments s'appellent relief, rythme et gravité. Je n'entends pas déprécier par là un cinéaste que j'admire, mais plutôt expliquer un désaccord qui demeure sensible dans *L'Esclave libre*. Il y manque cette nécessité qui, sans discontinuer et jusque dans leurs répits, portaient des films comme *La Vallée de la peur* ou *La Fille du Désert*. *L'Esclave libre* n'a pas su trouver cette économie profonde et nullement exclusive d'une riche invention, c'est davantage un livre d'images qui nous est offert, avec ce rien de gratuité d'une œuvre plus romanesque que dramatique.

La première partie, bien venue, se termine par le coup de théâtre qui jette en esclavage la fille d'un planteur. L'adhésion se fait plus réticente lorsque l'esclave est achetée par un gros bonnet de la Nouvelle Orléans, philanthrope de surcroît, qu'interprète Clark Gable. Ce n'est pas l'acteur du personnage, nous prenons-nous à murmurer, ce bonhomme a plus du trafiquant que du grand bourgeois ; et cet air discordant persiste jusqu'à ce que l'irruption de la guerre civile amène les personnages à se définir à eux-mêmes, tout en s'expliquant devant nous. Par ces révélations qui les dépouillent à mesure de leurs masques conventionnels, ils revêtent à nos yeux une vérité et une noblesse jusque-là justement mises en doute. C'est à ce moment que le metteur en scène trouve son second souffle, et le grand Walsh apparaît à l'aisance altière du mouvement, à l'assurance du ton où la chaleur est invitée, à une joie créatrice trop rarement perçue auparavant.

Philippe DEMONSABLON.

Le sial et l'éther

THE TEN COMMANDMENTS (LES DIX COMMANDEMENTS), film américain en VistaVision et en Technicolor de CECIL B. DEMILLE. *Scérario :* Aeneas MacKenzie, Jesse L. Lasky Jr., Jack Gariss et Fredric N. Frank d'après *Les Saintes Ecritures* et d'autres écrits anciens et modernes. *Images :* Loyal Griggs, J. Peverell Marley, John Warren et Wallace Kelley. *Musique :* Elmer Bernstein. *Interprétation :* Charlton Heston, Anne Baxter, Yul Brynner, Edward G. Robinson, Yvonne De Carlo, Debra Paget, John Derek, Nina Foch, Sir Cedric Hardwicke, Judith Anderson, Martha Scott, Vincent Price, John Carradine, Henry Wilcoxon, Fraser Heston, Cecil B. deMille, etc. *Production :* Cecil B. deMille. — Motion Pictures Associates, inc., 1956. *Distribution :* Paramount.

Des préjugés accablent ce film : parce que l'entreprise est sur le plan matériel la plus colossale de toutes, elle ne saurait avoir de portée spirituelle, alors qu'en réalité plus le déploiement d'actions et de présences physiques est important, de plus de chances dispose l'auteur d'accéder, par le spectacle de la terre, à l'invisible. Parce que la lettre et la thématique du Pentateuque sont constamment trahies, le film serait lui-même trahison. Depuis quand critiques et spectateurs ont-ils pris ce droit, à jamais interdit par la raison, de juger une œuvre à partir de son sujet et de sa thématique ? A quoi bon réfuter ces critiques, que comblerait ce mariage ignoble du conformisme religieux, du commerce et d'une certaine imprécision spirituelle *nécessaire*, tel celui de *Green Pastures* ou de *Miracolo a Milano* ? (Comme si la chrétienté pouvait supporter les injures d'un art collectif). Au génie, ils préfèreront toujours le bon artisan sans âme, paresseusement soumis à la propagande ; à Rossellini, Sjöberg ou Delannoy.

L'on a le droit, même le devoir, de détester *The Ten Commandments*, mais seulement si l'on n'en déteste que la



Moïse-deMille donne l'exemple.

direction d'acteurs ou la pauvreté d'invention. Mais, il est de ces rares films qui ne se peuvent jauger à la mesure griffithienne du jeu et de l'invention. C'est tout le contraire ici : deMille a montré maintes fois dans les années passées, — et aussi, autant que son évolution le lui permettait, dans cet intermède au pays de Madian, coloré et charmant, référence à l'ancienne manière, contrepoint à la nouvelle, qui, par l'absurde, en prouve la profondeur —, qu'il n'avait rien à envier à ce cinéma du geste, du trait, chers à Borzage ou Vidor. Et ce refus volontaire des prestiges de l'invention, effacement plus qu'absence, équivaut à la forme exactement opposée de la création, à laquelle, par là, il se rattache.

Mais ce style a une double origine : chaque créateur, avec l'âge, cherche à réduire le nombre des effets, propres à la jeunesse. DeMille a subi la même évolution : l'art tend toujours à s'affirmer par sa propre annihilation. A cette évolution esthétique normale, se rattache une évolution personnelle, qu'il serait malaisé et vain de séparer de la première. Après quelques essais et recherches au temps de la Première Guerre Mondiale, deMille réalisa quelques très belles comédies où l'actrice était reine, dont l'admirable *Male and Female*, *Little Hut* réussie, qui aurait pu être signée Borzage ou Walsh, voire Stroheim ou Griffith. Suit la fureur de *The Godless Girl*, aussi moderne de conception qu'un Ray ou un Fuller, et toute une série de films d'aventures diverses aux multiples richesses, mais déjà marqués par le jeu très spécial de l'acteur — fût-ce deMille ou Gary Cooper qui imposa ce style fondé sur la présence et sur le visage, non plus sur le mouvement et le regard, je ne le sais : sans doute y eut-il interpénétration. Comparez le lyrisme de *Buccaneer* ou *d'Union Pacific* à la retenue de la cornélienne *Story of Dr. Wassel*, à mon sens le chef d'œuvre de deMille.

Avec *Samson and Delilah* et *The Greatest Show on Earth*, cette épuration déconcertante s'intensifie, qui trouvera sa pleine justification dans l'adaption biblique. On ne peut reprocher à deMille cette nouvelle manière, si l'on a du goût pour l'ancienne : tout créateur ne saurait que progresser avec l'âge. Ce que nous admirions auparavant se retrouve encore ici, mais à l'arrière-plan, à l'état de schème inutile : voyez les froides scènes d'amours entre Moïse et Nefretiri, entre Joshua et Lilia, que tout concourt, sauf la réalisation, à rendre humaines.

DeMille a toujours été plus proche du protestantisme que du catholicisme — sauf peut-être vers le milieu de sa vie —, le protestantisme plus proche spirituellement de l'Ancien Testament que du Nouveau, de la littérature et des beaux-arts que du cinéma, de l'idée que de la chair, à l'opposé de la religion romaine. Ces généralités comprennent leur part d'approximation, mais elles permettent de mieux comprendre le personnage : deMille est un Achab moderne, un puritain du Massachusetts, et tous les puritains de la Nouvelle-Angleterre, faute d'une saine liberté, fondent leur croyance sur un individualisme forcené, qui les protège apparemment de l'empreinte satanique, mais les en rapproche cependant. C'est le parfait mégalomane. Voir à ce sujet le numéro 12 des CAHIERS, page 46, l'appellation de sa firme — car *The Ten Commandments* continue la tradition de la production indépendante — et toutes les déclarations à la presse : « *Mon film est bon parce qu'il est la Bible. C'est comme ça, et si vous ne l'aimez pas, c'est que vous n'aimez pas la Bible* » a-t-il déclaré en substance à RADIO-CINEMA (N° 409). D'où le grand spectacle.

La morale de l'histoire est d'un manichéisme extraordinaire. Rien que la ligne droite, pas de dialectique : c'est le charme de deMille. Ramsès représente Mao Tsé Toung et Moïse deMille soi-même, lequel paraît toujours sous les traits du plus talentueux des jeunes acteurs américains, Charlton Heston (cf. *Greatest Show on Earth*, autobiographie non déguisée). DeMille incarne ainsi la civilisation américaine contemporaine, et sa forme la plus décriée, celle qui nie les problèmes, les mystères, et résoud tout par l'évidence. Pourtant, chaque forme de civilisation, même la plus arriérée, a du bon : elle s'inspire de la nature au moins sur un certain plan. Et cette civilisation américaine, qui nous a déja valu tant de chefs-d'œuvre, je la louerai pour deux raisons : sa foi en la technique créée par l'homme, qui, de ce fait, ne peut que l'enrichir, jamais le détruire; sa rudesse, qui refuse la complexité, l'enjolivement, et ne voit que l'essentiel, le fait brut : j'admire spécialement les truquages car ils sont présentés sans hypocrisie comme des truquages. Cette nudité est un crible : à quoi bon la

sotte vraisemblance ? La Bible n'y gagnerait rien.

Le protestantisme exacerbé devient vite refus de la chair, de la matière. Tout film abstrait ne l'est qu'à l'arrivée, or *The Ten Commandments* l'est au départ. Refus du réalisme, de la vraisemblance, de l'humain : il n'y a pas de réalité que celle nécessaire à l'existence du film. Tout ce que nous voyons est factice, parce que le réalisateur ne s'y attache pas, fidèle à la Bible, qui condamne toute reproduction et tout zavattinisme. Nul effet dramatique dans ce film anticommercial. Il rapporte des milliards c'est vrai, mais seulement grâce à la publicité, à l'affiche, au spectacle *promis* et jamais *offert*. Si deMille avait confié la réalisation à quelque Jerry Hopper, le film, moins anachronique d'apparence, aurait rapporté au moins deux milliards supplémentaires.

DeMille est le réalisateur de l'autre monde, d'où recours à la littérature. Ses films deviennent de plus en plus prétextes à commentaires supra-cosmiques, lyriques et bibliques (voir aussi dans *Samson and Delilah* où le premier plan montre la terre qui tourne, *Greatest Show on Earth*, où le cirque se voit élevé à une dimension supérieure) ou à des dialogues sublimes (*The Story of Dr. Wassell*). A la peinture, aussi bien à travers les nombreux et brillants emprunts qu'à travers l'étonnant emploi de la couleur irréelle et symbolique, surtout dans les séquences où apparaît le ciel. Elle rappelle le côté souterrain de *Jeanne au Bûcher* auquel *Ten Commandments* ressemble étrangement, avec cette différence immense que l'un est fondé sur le mouvement et l'autre sur la fixité. Les tons brique sont aux *Dix Commandements* ce que les bleus pâles sont à *Land of the Pharaohs.* De Faulkner et Hawks, deMille reprend d'ailleurs quelques images splendides, dont celle de la masse de pierre qui glisse lentement vers la droite pour obturer le cadrage. Ces rappels d'un cinéma proprement cinématographique, avec l'intermède Sephora et les très belles scènes finales entre Ramsès et Nefretiri, détonnent dans une œuvre aussi peu traditionnelle. Ce sont le parti-pris de style et les adhérences littéraires et picturales, seuls, qui justifient notre intérêt : voilà un film qui, par sa nature même, incite plus à la réflexion qu'à la contemplation ; je vais être plus méchant : il laisse marque plus durable après la représentation que pendant.

Chacun est libre de ses goûts, mais j'avouerai pour ma part préférer à deMille les cinéastes qui vivent encore sur la terre et par la terre, surtout lorsqu'il s'agit de celle des pharaons.

Luc MOULLET.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Premier accessit

ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD, film français de LOUIS MALLE. *Scénario :* Louis Malle et Roger Nimier, d'après le roman de Noël Calef. *Dialogues :* Roger Nimier. *Images :* Henri Decaë. *Décors :* Rino Mondellini. *Musique :* Miles Davis. *Interprétation :* Jeanne Moreau, Maurice Ronet, Georges Poujouly, Yori Bertin, Ivan Petrovich, Elga Andersen, Félix Marten. *Production :* Nouvelles Editions de Films. *Distribution :* Lux Films.

Si c'est maintenant une tradition, pour l'équipe des CAHIERS, de donner, tous les ans, sa liste des dix meilleurs films, elle n'a nullement encore — Dieu l'en garde ! — l'intention de s'ériger en académie dispensatrice de prix. Ce n'est toutefois un mystère pour personne que notre « Delluc » occulte a été, cette année-ci, d'un accord tacite et quasi-unanime, décerné à *Sait-on jamais...* pourvu de quelques bonnes longueurs d'avance sur *Patrouille de choc*, ces deux films étant les seuls, parmi les œuvres de jeunesse, à prendre une direction antiroutinière. Il y a lieu de supposer qu'*Ascenseur pour l'échafaud* occuperait la troisième place, battant d'une poitrine *Mort en fraude* ou *Amour de poche*.

Les lauriers et les éloges, glanés par le film de Louis Malle, ne sollicitent de notre part ni défense inutile, ni critiques trop commodes. Ses défauts — péchés de jeunesse obligés — sont véniels : une lenteur, d'abord, ou, plus exactement, une certaine *inertie* que la rapidité des mouvements et la fréquence des raccourcis ne parviennent pas, tout à fait encore, à secouer. Puis, et surtout, l'injustifiable rupture de ton



Jeanne Moreau et Félix Marten dans *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle.

entre le parti pris « behaviouriste » du récit et le soliloque (le plus souvent en *travelling-contreplongée* : l'embûche des embûches !) de Jeanne Moreau. Ces malencontreuses tranches de style subjectif font d'un coup dégringoler de plusieurs années l'âge historique du film et ternissent le chrome, ma foi assez moderne, du corps de l'ouvrage. Car, si la narration boite souvent, la langue, elle, est ferme. Ce qui doit être mis en valeur — mimique, geste, objet — l'est avec précision, sans l'être trop grossièrement. Les scènes dans l'ascenseur nous offrent un petit digest, pas trop indigne, de l'infrastructure du *Condamné* de Bresson. L'architecture moderne et les automobiles ont l'air d'inspirer Malle et Decaë. L'épreuve photographique, révélée dans le « bain » est du plus heureux et dramatique effet.

En revanche, mis à part ce dernier trait, on chercherait en vain ces moments de grâce photogénique épars, mais bien présents chez Vadim. Cela, compte tenu du handicap occasionné par l'écran normal et le noir et blanc. La sensibilité n'est pas, jusqu'à nouvel ordre, le fort de notre lauréat, et les morceaux de pathos d'ouverture et de fermeture ne sont pas là pour nous contredire. Le choix des notations (elles foisonnent : pittoresques, sociologiques, psychologiques, d'atmosphère matérielle ou morale) nous paraît, ici, ressortir plutôt à la simple économie — i.e. l'économie du récit — qu'à l'amour fervent, ou, à défaut, cette complaisance aimable pour les objets, fétiches, insignes de classe, caste, bande ou clan, qui font le charme de *Sait-on jamais*...

Au fond, ce qu'il y a de plus contestable dans *Ascenseur pour l'échafaud*, c'est la littérature. Au sens le plus étroit du terme, celui de *texte* : dans les moments où l'image essoufflée ne parvient pas à suivre un oiseux commentaire. Il est certain que le roman de Noël Calef a été considérablement amélioré (motif du crime, idée du *motel*, etc.). Il est possible, aussi, que le dialogue de Roger Nimier, où l'on peut relever quelques jolies formules, rende mieux sur le papier, mais la plupart du temps, il sonne faux. Et cette *littérature-là* (si maintenant nous étendons quelque peu le terme) nous démontre assez, en cette occasion que, même opportunément reverdie par le pétrole, les paras d'Indochine, les Mercedes 300 S.L., l'autoroute de l'Ouest, sa vieillesse n'est guère plus alerte que celle du folklore d'entre Porte-des-Lilas-Canal Saint-Martin. Que le jeune cinéma français, aux pieds soudains allégés, se garde de faire de l'Amérique, de ses tours, de ses genres et de ses lois, une nouvelle tortue d'Achille. — E. R.

Une tragédie de l'humiliation

SWEET SMELL OF SUCCESS (LE GRAND CHANTAGE), film américain de ALEXANDER MACKENDRICK. *Scénario :* Clifford Odets et Ernest Lehmann d'après la *nouvelle* d'Ernest Lehmann. *Images :* James Wong Howe. *Musique :* Elmer Bernstein. *Interprétation :* Burt Lancaster, Tony Curtis, Susan Harrison, Jeff Donnell, Barbara Nichols. *Production :* Howard, Hecht, James Hill, Burt Lancaster), 1957. *Distribution :* Artistes Associés.

Cette œuvre partiellement réussie s'inscrit dans la tradition d'*Un homme dans la foule*, des *Blondes* de Tashlin, des *Picnic* et *Bus Stop* de Logan, voire du *Roi* de Chaplin : une démystification en forme d'attaque de certaines insitutions américaines contemporaines. Cette fois-ci c'est aux « columnists » que Clifford Odets règle leur compte avec une violence et une audace qui laissent pantois dans

un pays (le nôtre) où la censure ne tolérerait jamais que l'on puisse mettre en cause, comme ici, la sacro-sainte police ou nos dignes sénateurs... comme si nous ne savions pas que notre presse a elle aussi quelques empereurs qui ont leur entrée à la préfecture ou au Sénat. Ce récit n'a pas pour lui que l'audace de son thème, il brille aussi dans le détail — comme celui du *Grand couteau*, — par la justesse des personnages, par la vigueur des dialogues, par la rigueur de la ligne dramatique ; il faiblit toutefois sur la fin, comme celui du film de Kazan. Il n'en demeure pas moins un portrait assez déchirant d'un homme humilié : l'agent de presse, incarné admirablement par Tony Curtis. Les images du vieux James Wong Howe, arrachées à la nuit des cœurs et de la ville — sont d'une grande beauté. Et le réalisateur, direz-vous ? C'est le charmant anglais Alexander Mackendrick. Ce n'était pas un sujet pour lui, trop discret, trop allusif pour ces violences yankees. Il s'en tire tout de même à son honneur.

E. L.

Aiche menu

TAMANGO, film français en CinemaScope et en Eastmancolor de JOHN BERRY. *Scénario :* Lee Gold, Tamara Hovey, John Berry, d'après l'œuvre de Mérimée. *Dialogues :* Georges Neveux. *Images :* Edmond Séchan. *Décors :* Max Douy. *Musique :* Joseph Kosma. *Interprétation :* Dorothy Dandridge, Curd Jurgens, Jean Servais, Alex Cressan. *Production :* Films du Cyclope, 1957. *Distribution :* Discifilm.

Tamango ne mérite pas l'excès d'indignité que certains lui ont décerné. A vrai dire le film est assez décevant pour que l'on puisse sans parti-pris déterminer ce qui, à mon sens, le sauvera de l'oubli. Négligeons donc ce qui a déjà été dit : les erreurs aberrantes de la production et de la distribution des acteurs: la seule présence de Dorothy Dandridge suffisait à flanquer le film par terre. Si on ajoute Curd Jurgens et le concours de Noirs de couleur et de morphologie différentes (censés pourtant être tous de la même tribu), on verra qu'il n'y avait pas besoin d'un mauvais scénario et d'un lieu de tournage inauthentique (la Côte d'Azur avec ses maisons dans le fond) pour rater son coup. Dommage pour John Berry qui n'est pas n'importe qui et l'a prouvé dans *From this Day Forward* et *He Ran All the Way* et dans quelques plans de *Ça va barder* et *Je suis un sentimental*. On ne saurait pourtant lui faire grief de s'être éloigné totalement de Mérimée s'il n'en avait gardé le titre. Ce qu'il voulait dire était différent et sans doute plus actuel. Plus courageux aussi. Il l'a dit et la censure ne s'y est pas trompé. Pourquoi diable ne pas l'avoir fait en se laissant aller à son tempérament naturel plein de fantaisie et de générosité ? Cette froide construction théâtrale rendue grinçante par les grimaces de feu Carmen Jones ne lui ressemble guère. Il m'est avis pourtant qu'il faut continuer de lui faire confiance.

E. L.

Un bon devoir

THE KILLING (L'ULTIME RAZZIA), film américain de STANLEY KUBRICK. *Scénario :* Stanley Kubrick d'après le roman « Clean Break » de Lionel White. *Dialogues :* Jim Thompson. *Images :* Lucien Ballard. *Interprétation :* Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippen, Marie Windsor, Ted De Corsia, Elisha Cook, Joe Sawyer, Tim Carey, Jay Adler, Joseph Turkill, Kola Kwarian. *Production :* Harris-Kubrick Corp. 1955. *Distribution :* R.K.O.

C'est le film d'un bon élève, sans plus. Admirateur à la fois de Max Ophüls, de Aldrich, de John Huston, Stanley Kubrick est loin encore d'être le fort en thème que nous claironne la publicité tapageuse faite autour de ce petit film de gangsters en face duquel même *Asphalt Jungle* est un chef-d'œuvre. A plus forte raison *En Quatrième Vitesse*. Et je ne citerai pas Ophüls, qui n'a rien à voir dans l'affaire, si Stanley Kubrick ne se réclamait de son influence par des agaçants mouvements d'appareil, tels que les aimait le metteur en scène du *Plaisir*. Mais ce qui chez Ophüls correspondait à une certaine vision du monde, chez Kubrick n'est qu'esbroufe gratuite.

L'entreprise, pourtant, ne laisse pas d'être sympathique. Production indépendante, *The Killing* a été tourné vite et avec peu de moyens. Si le scénario n'est pas particulièrement original (l'attaque du pari mutuel de Los Angeles) et l'épisode final guère plus (les billets de banque s'envolent au vent par la suite d'un malheureux hasard bien mal filmé, tout comme dans *Le Trésor de la Sierra Madre*), il faut



Tim Carey dans *The Killing* de Stanley Kubrick.

en revanche louer l'ingéniosité de l'adaptation qui, adoptant systématiquement la « déchronologie » des actions, sait nous intéresser à une intrigue qui par ailleurs ne sort pas des sentiers battus. Une fois que l'on aura dit du bien de la photographie style « actualité », et de Sterling Hayden, il n'y aura plus qu'à attendre sans trop d'impatience le prochain long-métrage de Stanley Kubrick, *Paths Of Glory*, dont la presse américaine dit le plus grand bien. J.L.G.

La divine

SILK STOCKINGS (LA BELLE DE MOSCOU), film américain en CinemaScope et Metrocolor de ROUBEN MAMOULIAN. *Scénario :* Leonard Gersche et Leonard Spielgass. *Images :* Robert Bronner. *Musique :* Cole Porter. *Chorégraphie :* Hermes Pan et Eugène Loring. *Interprétation :* Fred Astaire, Cyd Charisse, Janis Paige, Peter Lorre, George Tobias, Jules Munshin, Wim Sonneveld. *Production :* M.G.M. 1957.

Non, *La Belle de Moscou* ne fera pas époque dans les annales de la comédie musicale. La sottise du scénario, la laideur de la photographie, la platitude de la mise en scène nous interdisent la délectation que nous étions en droit d'attendre. Je m'étonne même qu'un vieux routier comme Arthur Freed, qui est responsable à la M.G.M. de la production des comédies musicales, ait fait appel à Rouben Mamoulian pour ressuciter Ninotchka. Lubitsch avec tout son génie arrivait tout juste à nous faire sourire avec cette histoire qui demandait dans son traitement beaucoup de doigté. Ici la vulgarité des situations et des scènes est telle qu'elle ferait immédiatement adhérer au P.C. n'importe quel spectateur de bon sens. Certains gags qui auraient pu être drôles tombent lamentablement, faute de la vivacité indispensable. Tout cela serait assez désolant s'il n'y avait pas Cyd qui bien mieux que Garbo mérite le surnom de Divine. Car elle l'est dans toutes ses épiphanies et bien mieux qu'Audrey Hepburn elle nous fait croire au mythe (cinématographique entre tous) de la Métamorphose. La chorégraphie que lui a faite Loring est sur mesure, qui met en valeur son style suave, tout en arabesques. Quant à Fred Astaire il trouve le moyen, de connivence avec son compère Hermes Pan, de m'éblouir une fois encore. J'ai beau me dire : « ce n'est plus çà. On ne peut être et avoir été », tout se passe comme si je voyais un nouveau danseur ! ! Un seul point à la décharge de ce film décevant : le plaisir de nous faire par instants penser à *Bandwagon*. — J. D.

Ces notes ont été rédigées par ERIC ROHMER, ETIENNE LOINOD, JEAN-LUC GODARD et JEAN DOMARCHI.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 18 DÉCEMBRE 1957 AU 28 JANVIER 1958

7 FILMS FRANÇAIS

Le Chômeur de Clochemerle, film de Jean Boyer, avec Fernandel, Ginette Leclerc, Maria Mauban, Rellys. — Vaudeville bien pensant, aussi pauvre que niais.

Echec au porteur, film de Gilles Grangier, avec Jeanne Moreau, Paul Meurisse, Serge Reggiani, Simone Renant. — Suspense de quatre sous.

La Fille de feu, film en Eastmancolor d'Alfred Rode, avec Claudine Dupuis, Erno Crisa, Armand Mestral. — Le plus mauvais des films possible. D'une incroyable bêtise et d'un non moins incroyable manque de soin.

Rafles sur la ville, film de Pierre Chenal, avec Charles Vanel, Marcel Mouloudji, Michel Piccoli, Danick Patisson, Bella Darvi. — Série noire de série.

Les Violents, film d'Henri Calef, avec Paul Meurisse, Françoise Fabian, Fernand Ledoux. — Le soin de la mise en scène, la très belle photo d'Isnard ne font qu'accuser l'incohérence et la sottise du scénario.

Vive les vacances, film de Jean-Marc Thibault, avec Roger Pierre, J.-M. Thibault, Michèle Girardon, Claude Bessy. — Peu de gags, beaucoup de gentillesse, aucune vulgarité.

Tamango. — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 61.

19 FILMS AMERICAINS

Band of angels (L'Esclave libre). — Voir critique de Philippe Demonsablon dans ce numéro, page 55.

The Birds and the bees (Millionnaire de mon cœur), film en VistaVision et en Technicolor de Norman Taurog, avec Mitzi Gaynor, David Niven. — Remake de *The Lady Eve.* Mais Taurog, moins habile que Preston Sturges, se casse la figure avec son personnage.

Forever Darling (Son ange gardien), film en Eastmancolor d'Alexander Hall, avec Lucile Ball, Desi Arnaz, James Mason. — Inspiré de la célèbre série de T.V., *I Love Lucy,* mais n'arrive pas à la cheville de *La Roulotte du Plaisir.*

Jeanne Eagels (Un seul amour), film en Megascope de George Sidney, avec Kim Novak, Jeff Chandler, Agnes Moorehead. — Contribution à la chronique romancée d'Hollywood, dans le style truffé de clichés et tarabiscoté des magazines. Le feuilleton reste feuilleton malgré quelques beaux effets photographiques de Robert Planck. Kim déçoit.

The Joker is wild (Le Pantin brisé), film en VistaVision de Charles Vidor, avec Frank Sinatra, Mitzi Gaynor, Jeanne Crain, Eddie Albert. — Frank Sinatra fait ce qu'il peut dans la peau de Joe Lewis, à qui la vengeance d'un impresario coûta les cordes vocales. Mitzi Gaynor est exquise d'exubérance.

The Killing (L'ultime razzia). — Voir note de J.-L. Godard dans ce numéro, page 61.

The Lady takes a flyer (Madame et son pilote), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Jack Arnold, avec Lana Turner, Jeff Chandler, Richard Denning. — Monsieur, Madame et Bébé pilotent. Jack Arnold navigue moins bien en avion qu'en météore.

Love me tender (Le Cavalier du crépuscule), film en CinemaScope de Robert D. Webb, avec Richard Egan, Debra Paget, Elvis Priesley. — Nul. Priesley dans un petit rôle.

Loving you (Amour frénétique), film de Hal Kanter, avec Elvis Priesley. — Nullissime. Priesley dans un grand rôle.

The Oklahoman (Fureur sur l'Oklahoma), film en CinemaScope et en Technicolor de Francis D. Lyon, avec Joël McCrea, Barbara Hale. — Western à la chaîne.

Pardners (Le Trouillard du Far-West), film en Technicolor et en VistaVision de Norman Taurog, avec Dean Martin et Jerry Lewis. — Burlesque classique. Les gags de Jerry Lewis sont meilleurs d'intention que de facture.

Satellite in the sky (Les Premiers Passagers du satellite), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Paul Dickson, avec Kieron Moore, Loïs Maxwell. — Démodé depuis le Spoutnik. Scénario bourré de poncifs.

Silk Stockings (La Belle de Moscou). — Voir note de Jean Domarchi dans ce numéro, page 62.

The Strange one (Demain ce seront des hommes), film de Jack Garfein, avec Ben Gazzara, Pat Hingle. — Il faut trois conditions pour aimer ce film : si vous ne les remplissez pas, n'y allez pas : 1° Etre pédéraste ; 2° Etre masochiste ; 3° Ne pas aimer le cinéma.

Stranger at my door (L'inconnu du ranch), film de William Witney, avec Mac Donald Carey, Patricia Medina. — Western à la chaîne.

The Sun also rises (Le Soleil se lève aussi), film en CinemaScope et en De Luxe d'Henry King, avec Tyrone Power, Ava Gardner, Mel Ferrer, Errol Flynn, Eddie Albert, Juliette Greco.

— Ce n'est pas la première fois qu'Henry King s'est laissé étouffer par la routine de la « superproduction ». L'extrême fidélité à la lettre du roman d'Hemingway n'est pas le gage de la fidélité à l'esprit. Ava est toujours Ava. Errol Flynn, ivrogne génial, n'est pas indigne de *Gentleman Jim*.

Swett Smell of Success (Le Grand Chantage). — *Voir note de* J. Doniol-Valcroze dans ce numéro, page 60.

The Ten commandments (Les Dix Commandements). — Voir critique de Luc Moullet dans ce numéro, page 57.

The wild and wicked (Plaisirs à vendre), film de Merle Connell. — Abject.

7 FILMS ANGLAIS

The Bridge on the river Kwai (Le Pont de la rivière Kwaï). — Voir critique d'André Bazin, dans ce numéro, page 50.

Check Point (A tombeau ouvert), film en Eastmancolor de Ralph Thomas, avec Anthony Steele, *Odile Versois, James Robertson-Justice*, Paul Muller. — Duel à coups de camions. La violence du sujet aurait mérité une meilleure mise en scène.

Geordie (Geordie), film en Technicolor de Frank Launder, avec Alastair Sim, Bill Travers, Norah Gorsen, Molly Urquhart. — Paysages et humour d'Ecosse.

High Flight (Pilotes de haut vol), film en CinemaScope et en Technicolor de John Gilling, avec Ray Milland, Bernard Lee, Kenneth Haigh. — Film publicitaire sur l'aviation.

The Naked Truth (La Vérité presque nue), film de Mario Zampi, avec Dennis Price. — Fade cocktail italo-anglais.

Stowaway Girl (Manuela), film de Guy Hamilton, avec Trevor Howard, Pedro Armendariz, Elsa Martinelli. — Mièvrerie que ne sauraient relever, même les yeux d'Elsa.

Wicked as they come (Portrait d'une aventurière), film de Ken Hughes, avec Arlène Dahl, Phil Carey, Herbert Marshall. — Arlène, toujours Arlène, encore Arlène, mais rien qu'Arlène.

3 FILMS SOVIETIQUES

Othello, film en Sovcolor de Serguei Youtkevitch, avec S. Bondartchouk, A. Popov, I. Skobtséva. — Le parfait film académique.

Les Premières Joies, film en Sovcolor de Vladimir Bassov, avec Mikhail Nazonov, Vladimir Droujnikov. — Les débuts de la Révolution dans une petite ville sont aussi tristes que les couleurs du film.

Un été extraordinaire, film en Sovcolor de Vladimir Bassov. — Suite du précédent.

1 FILM GREC

Stella, film de Michaël Cacoyannis, avec Melina Mercouri, Georges Foundas. — Si nous préférons *Stella* à *La Fille en noir*, tourné postérieurement, c'est que sa technique, plus fruste, est mieux en accord avec la naïveté, non sans charme, du scénario. En fait de chœur antique, les airs populaires grecs nous suffisent. Et puis Melina Mercouri ne se prend pas encore pour Marie-Madeleine !

1 FILM ALLEMAND

Hanussen, l'astrologue d'Hitler, film de O. W. Fischer, avec O. W. Fischer, Liselotte Pulver. — Numéro de publicité personnelle, en vue de contrat à Hollywood.

1 FILM SUEDOIS

Rien que des blondes, film de Robert Brandt, avec Mark Miller, Lars Ekborg, Anita Edberg. — Prétexte à strip-tease.

1 FILM ITALIEN

Vampiri (Les Vampires), film de Ricardo Fredda, avec Gianna Maria Canale, Balpêtré, Paul Muller, Carlo d'Angelo. — Le château de Dracula transporté en Ile-de-France. Ridicule.

1 FILM ITALO-FRANÇAIS

Misterio di Parigi (Les Mystères de Paris), film de Fernando Cerchio, avec Frank Villard, Yvette Lebon, Jacques Castelot, Lorella de Luca. — Nul.

1 FILM AUTRICHIEN

Le Congrès s'amuse, film de Franz Hoffmann avec Paul Hörbiger, Hans Moser. — Indigent remake du film d'Erik Charell.

MARIO, le célèbre coiffeur parisien, Président des « Coiffeurs inspirés », est de retour des Etats-Unis, où sa coupe « 6e sens » a remporté le plus vif succès (New York, Los Angeles et Dallas).

On le voit ici, exécutant pour Miss FRANCE, *sa fameuse coupe qui fait* onduler les cheveux.

MARIO
3, Fg St-Honoré
ANJ. 14-12

LEONARDO
119, boulevard
du Montparnasse
ODE 75-56

JOSE ARTURO
Gare de la Bastille
DOR. 96-69

PATRICK et CARLO
130, Fg St-Honoré
ELY. 78-65





Cahiers du Cinéma - Noël 1957

JEAN RENOIR

Nouvel entretien avec Jean Renoir, textes de Jean Renoir, biofilmographie critique, 60 photographies inédites. Ce numéro est encore disponible à nos bureaux et peut vous être adressé contre la somme de 400 francs.

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R. C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 1er trim. 1958.

ARTS

Spectacles

L'hebdomadaire littéraire et artistique qui accorde la plus grande place au cinéma